# TÜRK RESMİNDE YENİ DÖNEM

Sezer Tansuğ

*özelkitapgrubu*

Remzi Kitabevi

# TÜRK RESMİNDE YENİ DÖNEM

Sezer Tansuğ

# TÜRK RESMİNDE YENİ DÖNEM

2. Basım

Remzi Kitabevi

ISBN 975-14-0155-0

© Remzi Kitabevi A.Ş.

Dizgi, Baskı ve Cilt
Evrim Matbaacılık Ltd., İstanbul
1990

Bu kitabın aynen ya da özet olarak
hiçbir bölümü ve bu kitapta bulunan hiçbir resim,
Remzi Kitabevinin yazılı izni alınmadan
bir başka yayında kullanılamaz.

# Önsöz

Bu kitapta Türk resim sanatının 1950'li yılların ortalarından bu yana kırk yıllık üslup ve tartışma serüvenlerini kendi görüş ve gözlemlerimin bağımsız çerçevesi içinde ele aldım. Birkaç sanatçının ağırlık kazandığı bu bakış açısıyla, ilgi ve ortak yaşantı alanlarımızda beliren diğer uğraşları ve ayrıntıları da gözden kaçırmamaya çalıştım.

Özellikle vurgulamak istediğim olgu, İkinci Dünya Savaşı ertesinde beliren bunalımların aşılarak Cumhuriyet çağının ikinci büyük kültür aşamasının gerçekleşme koşullarıydı. Bu dönemi liberalleşme sürecini de hesaba katarak, bireysel iç dünyalar ve kişisel özgürlük haklarının sanat biçimlerinin değişimine yansıdığı koşullar içinde değerlendirdim. Bu genel tabloyu, içinde yaşadığımız toplumsal-ekonomik olaylar düzleminde belirlemeye de özen gösterdim.

Diğer sanat dallarında meydana gelen değişmelerin resim sanatındaki oluşumlarla aynı yönelişleri paylaşmış olduğunu göstermek için de bu dalların ilgililerine başvurdum ve özgün metinler istedim. Bu isteğime karşılık veren Filiz Ali, Ayşe Şasa ve Prof. Cevat Çapan, Hilmi Yavuz, Ece Ayhan ve Sungu Çapan'a teşekkür ederim.

Türkiye'nin sanat ve kültür yaşamında, modern evrensel programlara, öncekinden daha yatkın ve açık olan bir dönem 1950'li yıllarda başlar ve günümüze değin sürer. Bu süre içinde sosyo-ekonomik yapıda görülen önemli değişmeler doğal olarak düşünce ve yaşam tarzını da etkilemiş, birtakım farklılaşmalara yol açmıştır. İkinci Dünya Savaşı'na girilmediği halde, savaş sonrasında tüm dünyayı saran yeni etkileşim olgularından uzak kalınamamış, yoğunluğu hızla artan uluslararası iletişim, Batı dünyasında geçerli olan üretim ilişkilerinin model almaması hususunda, ülkede var olan tavır ve eğilimlere kesinlik kazandırmıştır. Politik alanda çok partili demokratik sistemin benimsenme çabaları da çarpıcı deneyim aşamaları ortaya koymuştur.

İkinci Dünya Savaşı sonlarına kadar süren erken Cumhuriyet döneminde yapılan işlerle kaçınılmaz bağlantı noktaları bulunsa bile, yenilenen üslup programları, ya da yeni sanatsal biçimlendirme yöntemlerinin bireysel çabalarla kanıtlandığı yeni bir dönem açılmıştır. Bu dönemde resim sanatı, Türkiye'nin modern kültürler arasındaki yerini alma çabasının bir göstergesi, çağdaşlaşma olgusunun daha hızlı bir tempo kazanışında sorumluluk üstlenmiş bir etkinlik alanı kimliği kazanmıştır. Şüphesiz bu sürecin daralıp ferahladığı çeşitli evreler vardır, fakat Türk resminin modernleşme temposu, liberal eğilimlerin gündemde kalmasıyla, bireysel üslup araştırmaları yönünden kesintisiz bir sürekliliği koruyagelmiştir.

Resim sanatımızın 1950'li yıllardan bu yana gelişmesi, diğer sanat ve edebiyat alanlarında görülen tavır ve yaklaşım farklılıklarıyla da paralellik gösterir. Garip ve özellikle ikinci yeni hareketleri, şiir sanatı alanında bu paralel değişimin çarpıcı bir örneğini oluşturur. Mimarlıkta modern teknolojinin, kentleşme olgusu içinde yapı düzen ve işlevlerini belirleyen katkısı, birim değeri taşıyan işlevsel öğelerle çağdaş kompozisyona ulaşma yönünden diğer bir paralel gelişmeye işaret eder. Çizgi ve rengin belirli form klişelerinden sıyrılarak yepyeni düzenler ve yeni humor fantezilerine ulaşma çabasını ortaya koyduğu grafik ya da illüstratif yaklaşımlar bile bu tür bir gelişmenin paralelinde bulunurlar. Bu olgulara katılabilecek başka bir gelişmenin müzik alanında gerçekleşme yöntemlerini belirlemek bu işin uzmanlarına zor gelmemektedir. Öte yandan tiyatro ve sinema gibi seyirlik sanatı dallarında ortaya çıkan yeni yaklaşım eğilimleri, modernleşme sürecinin

göstergeleri arasına katılmakta, özellikle tiyatro alanında deneme sahnelerinin, olguyu temel oyun öğelerine indirgeyip arıtan işlevleri üzerinde önemle durmak gerekmektedir.

Böyle bir bağlam içinde, çağdaş Türk resim sanatını 1950'li yılların öncesi ve sonrası dönemler olarak iki ana başlık altında toplayıp değerlendirmek mümkün görünmektedir. Ancak gene de böyle bir değerlendirmenin, 1950'den bu yana olan gelişmeler ve bu dönemi paylaşan kuşaklar arasındaki ilişkiler açısından ele alınması gerekmektedir. Bunun bir nedeni, belirlenen iki dönem arasında zayıf bir konumu olan üslup bağlantılarına karşın, ikinci dönemdeki sanatçı kuşakları arasında daha kaynaşık üslup ilişkileri bulunmasıdır. Bir başka nedeni ise, sanat bilimi alanındaki köklü faaliyetlerin gene bu ikinci dönemde kurulup işlemeye başlamasıdır. Belli bir sentezci tarih anlayışı, bu duyarlılığı yaşanmakta olan çağın görüş açıları ve sorunlarından yola çıkarak elde etmekte, benimsenmiş olan bazı güncel duyuş ve düşünce sistemlerine yaslanmakta ve tarihe bakış açısını öylece belirlemektedir. Oysa şimdiye kadar yapılan çalışmalarda senteze yönelmeyen şematik bir tarihçiliğin kronolojik tasnifleri geçerli olmuş, kuru bir akademik öğretinin bu dar çerçevesinden gelişmenin özüne ulaşılamamış, sanatçıların üslup ve yetenek düzeyleri arasında doğruluğu kesinleşen seçme ve sınıflandırmalar yapılamamıştır.

Öte yandan sözü edilen dönem açısından Türk resim sanatının atılımcı, dinamik üslup çabalarıyla vardığı önemli sonuçlardan biri, biçimlendirme ve üslup etkinliğinin eğitim kurumu, yani akademi dışında gerçekleşmesi olmuştur. Resmî bir sanat kurumunda, eğitim görmüş ya da görmemiş sanatçılar, önceleri resmî atölye hocalarının tekelinde bulunan üslup etkinliğini, serbest ve duyarlı biçim çabalarının özgünlüğü ile ele geçirmiş ve ülkenin önemli sanatçıları arasında ön sırayı onlar almışlardır. Aynı zamanda sürekli bir faaliyet ve gelişme temposu ortaya koymuş olan bu sanatçılar, sözü edilen dönemde etkileşim dinamiklerini besleyen bir yaşantı ortamını da paylaşmışlardır.

Üslup savaşımlarını yurt içi ve yurt dışında da sürdürmüş olan bu dönem sanatçıları arasında başta gelen önemli isimleri Orhan Peker, Cihat Burak, Ömer Uluç ve Yüksel Arslan oluşturmaktadır. Bu sanatçı isimlerini izleyen diğerleri, Neşet Günal, Adnan Varınca, Burhan Doğançay, Erol Akyavaş, Adnan Çoker ve Sarkis'tir. Bu isimler arasında resmî atölye ustası durumunda bulunan sanatçıların yer alması, kendilerini kurum çevresi dışında ve ünvanlarına sığınmadan kanıtlamış olmalarının bir sonucudur.

Daha önceki dönemde başlayan etkinliklerini gür ve dinamik üslup çabalarıyla sürdüren sanatçılar arasmda başta gelenler, B. Rahmi Eyüboğlu, Fikret Muallâ, Sabri Berkel, Aliye Berger, Abidin Dino ve Nuri İyem'dir.

Bütün bu sanatçı isimlerini alt bir düzey kademesinde izleyenler söz konusu edilebilir. Ancak öte yandan sözü edilen ikinci dönem olgusunun üslup değerleri açısından aydınlanmasında, gi-

derek önemi artan galericilik sorunları ve piyasa koşulları açısından diğer bazı yaşlı sanatçıların süregelen faaliyetlerine gösterilen ilgiler fazla bir anlam ve değer taşımamaktadır. Birinci dönemin eskisi niteliğinde olan sanatçıların çoğu işlevlerini daha gençliklerinde tamamlamış olan kimselerdir ve günümüzde ancak, beğeni düzeyi gelişmemiş olan bir koleksiyoncu kesime hitab etmektedirler. Burada üzerinde durulması gereken asıl sorun, özgün sanatçı üsluplarının Türk resminin modern gelişimine yaptıkları katkıların yoğunluğunu içermektedir.

Şüphesiz belirgin bir modernleşme sürecini içeren bu dönem, sanatçıların yaşantı ve duyarlık ortamını paylaştıkları oranda, etkileşimin sınırlarını da genişlettikleri bir süre oluşturmaktadır. Çoğunluğu yurtdışında da deneyim ve görgü aşamaları geçirmiş olan yeni bir sanatçı grubu da önemli etkinliklerini 1970'li yıllarda gerçekleştirmeye başlamışlardır. Burhan Uygur, Neşe Erdok, Mehmet Güleryüz, Utku Varlık, Altan Gürman, Komet, Nur Koçak gibi isimlerden oluşan bu gruba Alâaddin Aksoy, B. Naci İslimyeli, Timur Kerim İncedayı, Şükrü Aysan ve İbrahim Örs gibi isimlerin katılması mümkündür.

1980'li yılların, yeni sanatçı isimlerini gündeme getirdiğini görüyoruz. Kendilerini kanıtlama çabası içinde olan bu ressamlar arasında Bedri Baykam ve Mehmet Gün gibi umut beslenen isimler vardır. Ancak bu isimlere katılması gereken diğer birkaçı arasında Şenol Yorozlu, Mustafa Ata, Hale Arpacıoğlu'nun da bulunduğunu belirtmek gereklidir.

Genelde 60, 70 ve 80'li yıllarda etkinlik serüvenlerine başlayan üç kuşak hareketinin birbirine kenetlendiği bu dönemin ilk hazırlıkları 50'li yılların ortasında gerçekleşmiştir. Gençlik bunalımlarının da yaşandığı bu ilk hazırlık evresi, daha sonraki deneyim ve tartışma ortamlarının coşkulu atmosferi içinde, dönemin başlangıçlarındaki dinamik temelin bir kaynak anısı olarak kalmıştır.

Varoluşçu ve benzeri düşünce akımlarının etkisini duyurduğu hazırlık evrelerinin 1970 öncesi ve sonrasında politik tavır ve düşünce açmazlarıyla karşı karşıya kaldığı anımsanabilir. Fakat dönemin düşünüş ve duyuş yönünden asıl niteliği, bireysel dünyalarını ifade etme çabasına giren sanatçıların kendi gerçekleri ötesindeki düşünsel zorlanmalara rağbet etmeyişleridir. Her dönemde tazelenen Batı-Doğu ilişkileri sorunu çevresinde evrensellik-ulusallık karşı-tezlerini içeren tartışmalar gene bu dönemde ilginç boyutlar kazanarak, bireysel yaklaşımların öznel derinlikleriyle, düşünsel ve duyarhksal kavramlar açısından irdelenmeye çalışılmıştır.

Bu dönemde folklorik akım eğilimlerinin eleştiriye uğradığı, sorunlara kentlileşen bir bilinçle yaklaşılarak, Batı dünyasından gelen etkilerle yeni baştan hesaplaşılan ulusal-yerel zihniyetin egemenlik kurmaya çalıştığı görülmektedir.

Bu süre içindeki tüm sorunsalların bireysel bağlamlara sahip bulunuşu, Türkiye'nin Batı'ya yönelişi açısından zorunlu bir olgu

gerçekliğini karşımıza koymaktadır. Türk insanının özgün varlığı, Batılı insan genellemesinin karşısına böylece konulabilir, bu varlığın biçim sorunlarını yorumlayan duyuş ayrımları konusunda bireysel yaklaşımların değeri böylece tartışılabilirdi. Önceki dönemde Batı'yla kurulan sanatsal ilişkiler bir öğrenci tavrını yansıtırken, bu dönemde kurulan ilişkilerin özelliğini, Batı karşısında takınılan tavır ve kendi farklılığını kanıtlama eğilimi oluşturmaktadır.

Böylece modern anlamda bir kuşak hareketinin, diğer sanat dallarında beliren ihtiyaçlarla da bütünleşerek resim sanatına yön verme iradesi, sözü edilen dönemde açık bir anlam kazanıyor. Bireysel duyarlıklarının gizlerini araştıran işleriyle ressamlar ve şairler arasında kurulan yakınlıklar, plastik öğeler ve sözcük biresimlerinin nesnelleşme yollarını aydınlatmaya yarıyor. Bu yöndeki bir sanat hareketinin her öznel duyuşu nesnel bir biçim düzlemine yerleştirme eğilimi, Yüksel Arslan'ın mizahla yüklü erotik tasarımlarında, Orhan Peker'in stilizasyonu keskin bir ifade aracı haline getiren leke düzenlerinde, Ömer Uluç'un yumaksı biçim oluşumlarını figüratif bir gelişme hareketine kavuşturduğu işlerinde, Cihat Burak'ın gündelik gözlemlerini fantastik bir *imgelemle* yorumladığı yapıtlarında görülüyor. Öte yandan daha soyutlayıcı yöntemlerle, salt biçimsel bir etkinlik araştırısına girişenlerin, pek güçlü olmasa da bir üslup alternatifi oluşturma eğilimleri gündemde bulunuyor.

Yukarıda sözü edilen sanatçıları izleyen kuşak hareketinin figüratif akıma modern bir hız, modern bir anlam ve ifade kazandırmaya çalışan yaklaşımı, bireysel üslup dünyalarının yaratılma sürecine bir katkı oluşturmaktan uzak kalmıyor. Ancak bazen akademik figür *klişelerinin* çarpıtılmasından öteye geçmeyen işler de yapılmıyor değil. Giderek duygusal sınırların bile bile zorlandığı figüratif çözülmeye karşı, üslup sorunlarına daha teknolojik bir düzlemde yaklaşmaya çalışan foto-realistik ve kavramsal alternatifler ortaya çıkabiliyor, ama gene de etkinlikte en büyük payı koparabilen bir güç ortaya konamıyor.

Bu alternatif üslup ve eğilim araştırmaları sorunu da gene sözü edilen dönemin modernleşme süreci kapsamında ele alınabilecek bir olgudur. Sanata abartılmış ya da yok edilmiş bir gerçekliğin soğuk mantığını uygulama çabaları da modernleşme düzeyinin bir zorunluluğu gibi görülebiliyor.

Duygusalhk açmazını reddeden bir duyarlılık bu dönem için karakteristiktir. Bazen duyarlılığı da yitirmek pahasına, İnsan gerçeğine ait özlü bir sorun olarak erotizmin yoğun bir biçimde gündemde oluşu gene bu döneme ait bir olgudur. Kentleşme sorunlarının karmaşık ve aşırı hızda bir tempo yüzünden doğru çözümlere ulaşılamadan büyümesi, kentlerin tarihsel doku yönünden büyük zararlara uğraması, metropol ölçeğine ulaşan boyutların kitlesel ve bireysel düzeylerde farklı nitelikte bunalımlara yol açması, halk kültürünün yozlaşmasıyla seçkin kültürün etki alanının belirlenmesi, gene bu dönemin sorunları arasında bulunuyor.

Bu aşamada çok geniş bir kitlenin ilgisine ulaşması mümkün olmasa da, 1950'li yıllardan bu yana modernleşme süreci bir önceki dönemden daha büyük bir hıza erişen resim sanatımız, üslup fantezilerinin zengin ve çekici görünümüne sahip çıkmıştır. Resim sanatımızın dünya standartlarıyla boy ölçüşebilmesi de artık bir nitelik, bir düzey sorunu olmaktan çok, bir tanıtım sorunudur. Batı'nın ünlü eleştirmenlerinden biri «yüzyılın sonunda farklı kültürlerin zenginlik ve karmaşıklığını yeniden keşfetmenin zorunlu olacağına» değinirken belirlemeye çalıştığı olgu, dolaylı da olsa çağdaş dünya resminin yerel değerleri ilgilendiren sorunlarına yöneliktir.

Genel görünümü hakkında bir fikir vermeye çalıştığımız ikinci dönem Türk resim sanatındaki oluşumlar, şüphesiz pek çok ayrıntıları içeren karmaşık koşulların ürünüdürler. 1923'ten sonrasını kapsayan sorunlarla 1950'den bu yana tanık olunan sorunların ayrımlarını içeren özetler bu düşünceyi güçlendirebilir. Her maddesi bir başlık oluşturabilecek bu özetler geniş belge ve yorum ayrıntılarına kavuşturularak çağdaş Türk resim sanatı tarihinin yazımında yeni bir aşamayı da gerçekleştirebilir.

1923'den sonra:

1 — Resim sanatında son Osmanlı dönemi programlarının yeni temalara yönelerek Türkiye Cumhuriyeti'nin kültür ve sanat politikasına ayak uydurması.
2 — Sanatçı kesimleriyle resmî ve yarı-resmî kurumlar arasındaki ilişkilerin sürmesi.
3 — Avrupa'da modern sanat akımlarına belirleyici bir yön veren ilkelerin, özündeki içeriğin benimsenmediği yollarda kullanılması.
4 — Sanatçıların bireysel iç dünyalarını resim diline aktaracak bir duyarlılık atmosferine sahip olmayışları.
5 — Sanat yaşantısının sosyo-ekonomik yapıdaki belirti ve yönlendirmeler gereği sınırlı bir özgürlük içinde bulunuşu.
6 — Resimsel üslup etkinliğinin kesinlikle sanat eğitimi kurumunun tekelinde bulunuşu.
7 — Çağdaş Türk resim sanatının tarihsel gelenekler üzerinde temellendirilmesi yolunda belirli bir tavrın ortaya konmamış olması.
8 — Resim sanatının tek yönlü gelişmesi, farklı eğilim ve üslup alternatiflerinin gündeme gelmemiş olması.

1950'den bu yana:

1 — Sosyo-ekonomik yapının liberalleşmesi çabalarına paralel olarak sanatsal davranışlar ve üslup değerlerinin bireysel özellikler kazanması.
2 — Resimsel temaların seçiminde sanatçıların iç dünyaları ve kişisel yaşantılarına ilişkin gerçekleri ön plana almaları. Dıştaki doğal ve toplumsal çevrenin resim diline

aktarılmasında öznel yorum haklarının serbestçe kullanılmaya başlanması.

3 — Sanayileşme ve kentleşme sürecinin hız kazanışına paralel olarak kentsel temaların kırsal temalara tercih edilmesi. Düzensiz kentleşme ve nüfus yoğunlaşmasının getirdiği sosyo-ekonomik ve kültürel sorunlara karşı genişleyen ilgiler.

4 — Sanat eğitiminde, sanayileşme ve ürün *çeşitlenmesinden* doğan biçimsel tasarım ve tanıtım ihtiyaçlarının ele alınması, ancak sanayide dışa bağımlılık yüzünden bu tür programların başarıya ulaşamaması.

5 — Batı'daki sanat ve düşünce akımlarının daha hızlı bir tempoyla izlenmesinde yeni zorunlulukların ortaya çıkması.

6 — İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ABD'de doğan sanat akımlarının Avrupa'da etkinlik hakları araması sonucunda, ortaya çıkan kültürel savaşım ve rekabetten Türkiye'ye de birtakım yeni üslup sorunlarının yansıması.

7 — Resim alanında evrensel değerler savı karşısında, yerel -ulusal kültürlere ilişkin değerler sorununun güçlenerek gündemde kalması.

8 — Ülkede resimsel üslup etkinliğinin sanat eğitimi yapan kurumlar dışında gerçekleşmesi.

9 — Figüratif ve soyut eğilimler alanında ortaya konan alternatif üslup çabalarının yeni teknikler ve çeşitli malzeme kullanımıyla farklılaşan yeni boyutlara yönelmesi.

10 — Liberalleşme ve serbest piyasa ekonomisinin geçerlilik kazanması sonucunda resmin bir meta olarak yatırım ve sanatsal değer ikileminden oluşan yeni bir kültürel boyut kazanması.

*
* *

Türkiye'de çok partili parlamenter sistem, halkın büyük bir çoğunlukla benimsediği başlangıç özelliklerini farklılaştırarak sürdürdü. Demokratik özgürlükler aydın ve sanatçı kesimlerden çok köylü ve esnafın eski, tek partili yönetimden kalan anılara karşı tepkisini dile getirebilme düzeyini ortaya koyuyordu. Bu özgürlüklere ancak sınırlı kesimlere refah getiren bazı ekonomik imkânlar da eklendi. Amerikan yardımının temelini oluşturan Marshal Planı, bir yandan tarımsal üretimin etkinliğini artırırken, bir yandan da sanayi alanında etkinleşmeyi amaçlayan özel kesimlere yansıdı. Bu dolaylı yansıma, kökleri Cumhuriyet öncesine uzanan milli sanayi hareketine hız kazandırmış oldu. Fakat sanayi alanında özel sektör kesiminin devletçe desteklendiği, cesaretlendirildiği yaklaşımlar, kendi özel ihtiyaçları yönünden işçi kesimine yansıtılmadı. Üretimin iki büyük kanalından biri, ötekine işgücü sağlamak üzere organize edilmekteymiş gibiydi. Böylece fabrikaların gereksindiği işçi kütleleri köylerden büyük kentlere ak-

tı. Bunun sonucunda da kentleşme olgusu ve kent kültürünün çağdaşlaşma süreci kontrolsüz bir macera içine itilmiş oldu. Fakat bütün bu olgular, gene de toplumsal dinamiklerin yeni bir gelişim temposuna ulaşmak, hayat tarzını yenilemek, düşünce ve duyuşa yeni boyutlar kazandırmak gibi gereksinmelerine birer gösterge oluşturmaktan uzak kalmıyordu.

Batı'yla ilişkilerin yeni bir aşamaya ulaşması da böyle oldu. Bu ilişkiler Cumhuriyet'in İkinci Dünya Savaşı ertesine kadar süren ilk döneminde ya klasik bir çerçeve içinde kalıyor, ya da çağdaş sorunların güncel bir deney alanına aktarılmadığı, bunların bireysel planda ruhsal bir algılama hedefi haline gelmediği bir sınırla çevrili bulunuyordu. Oysa çağdaşlaşmanın önemli hedeflerinden birisi, değişimlerin yerel bir platform üzerinde özgün ayrıntılarına kavuşturulmasıydı. Bu bir anlamda evrensel dünyaya daha çok açılmak suretiyle ulusal bilinci güçlendirmek anlamına da geliyordu.

1933'teki üniversite reformu ve buna bağlı görünen diğer gelişmeler, dünya bilim ve sanat çevreleriyle yoğun bir alışverişi yansıtmış olabilir. Ancak bu alışveriş akademik bir düzeyde kalmış, yansımaları görülse de geniş bir kültür alanına uzanmamıştır. Öte yandan bu alışverişin arka planında Batı'daki siyasal gelişmelerin huzursuz tedirginliği, belirgin tehditleri ve bundan etkilenmiş olanların ülkemizde sığınak arama ihtiyaçları vardır.

*

İkinci Dünya Savaşı'nın aydın ve sanatçılar arasındaki uyarıcı rolü fikir ve sanat hayatını belli bir oranda renklendirmiştir. Sanat alanında akademik kesimlere karşı girişimler de savaş içindedir. Fakat bu girişimler, Yeniler'in D grubuna karşı sosyal içerikli sergi düzenleme faaliyetlerinden görüldüğü kadarıyla yüzeysel olmaktan öteye gitmemiştir. Bu girişimlerde belli belirsiz, üstü kapalı ideolojik tercihler vardır ve hareket çok kısa bir sürede çözülmeye uğramıştır. Bu tür çözülmelerin nedeni, bilimsel temellere oturmayışıdır. Gerçi, M. Şekip Tunç ve H. Z. Ülken gibi bilim adamı düşünürler, A. Hamdi Tanpınar gibi geniş bir kültür birikimini hakkıyla temsil eden düşünür yazarların desteği olmuştur, ama bu destek geleneksel biçim iradesini yeterince vurgulayan bir içeriğe hiçbir zaman sahip olmamıştır. Sanattaki yeni gelişmeleri destekleyen bilgin ve düşünürler arasında sadece birinin sorunun ele alınış tarzını diğerlerinden daha net bir ifadeyle ortaya koyduğu görülmektedir. Bu da kendi geleneklerimize Batı okulundan kazanılmış bir bilinçle yaklaşılması gereğini ileri süren M. Şevket İpşiroğlu'dur. Bu öneri yazık ki mümkün olmayanı dile getirmektedir.

M. Şevket İpşiroğlu, İstanbul Üniversitesi'nin Sanat Tarihi Enstitüsü'nde sonradan birkaç yıl asistanlığını da yaptığım hocamdır. Türkiye'de sanat tarihi eğitimine Avusturyalı ve Alman hocaların da katkısıyla yüksek bir bilimsel düzeyde başlanmış olma-

sı, kültür hayatımıza yön veren önemli aşamanın başlangıçlarından biridir. Ben bu enstitüye 1949 sonunda girdim. Kuruluşunun üzerinden ancak 4-5 yıl geçmiş ve daha bir 5-10 yıl sürecek olan en iyi düzeye ulaşmıştı. 1960'lardan sonraysa bugünlere değin aynı önemliliğe hiçbir zaman ulaşamadı.

M. Şevket İpşiroğlu, Avrupa sanatı ve bunun bir uzantısı olan çağdaş sanat öğretiyor, tartışma ortamlarının doğmasına her zaman izin veriyordu. Bu iznin yalnız öğrencilik dönemimi kapsadığı ayrıca belirtilmek zorundadır. Çağdaş Batı sanatı, Avrupa sanatının tarihsel evrelerine atfedilen en yüksek standartlara bağlı görüldüğü ve «gerçeklik duygusunun» sürekliliğini aynen taşıyor kabul edildiği için, bu çağdaş sanat kapsamı içine çağdaş Türk sanatı girmiyordu. Tarihsel Türk sanatı ise evreleri arasında organik gelişme bağları kurulamamasına rağmen standartları yönünden yüksek düzeyde bir sanat alanı olarak nitelenebiliyordu.

Buradaki çelişkiyi görmemek elde değildi, fakat öte yandan bu çelişkinin belki haklı bir yanı da vardır. O da, kendi geleneksel standartlarına bağlılık bilinci taşıyan bir çağdaş Türk sanatından söz etmek imkânının bulunmayışıydı. Bir bakıma bu demek oluyordu ki, çağdaş Türk sanatı o zamana değin hazırlık deneylerinden geçmiş, ama kurumlaşmamıştı. Kurumlaşabilmesi için gereken ortam yeni yeni hazırlanıyor ve bu çabanın temelini de Sanat Tarihi Enstitüsü oluşturuyordu. Böylece, ilk kez çağdaş Türk sanatının kendi geleneksel standart düzeyi ile ilişkisi kurularak özgün sentez sürekliliği vurgulanmaya başlanacak, bir başka deyimle, çağdaş Türk sanatı ilk kez kurumlaşmış olacaktı. Böyle bir yaklaşım sözkonusu olduğu zaman da taşıdıkları bütün öneme rağmen, 19. yy. askerî ve sivil okulları ile Sanayi-i Nefise ve Güzel Sanatlar Akademisi'nde gerçekleşen sanat uğraşlarının tümü gerçek bir kuruluşun hazırlık evreleri olmaktan öteye gitmeyecekti. Askerî okullar arkaik bir döneme işaret eden bir hazırlık süresi içindedir, fakat hazırlık evrelerinin statik bir kalıplaşmaya işaret ettiği dönem Sanayi-i Nefise'nin kuruluşuyla karşımıza çıkar. Milli düşünce hareketlerinin tam ortasında azınlık ve Batı kültür politikasının Osmanlı dünyasına yön vermeye uğraşan hegemonyasıyla işbirliği yapar. Ancak, Birinci Dünya Savaşı ve ardından gelen Kurtuluş Savaşı sadece politik bir yönde ulusal sanat çizgisini belirlemiştir. Kendi geleneksel kaynak mirasının değerlendirilmesi sorununa ise doğal sayılabilecek bir anlamdan ötesini, bir bilinç tutkusunu eklemek kolay görünmemektedir.

Cumhuriyet'in erken döneminde gene M. Kemal Atatürk'ün önderliğini üstlendiği ulusal tarih ve dil çalışmalarının plastik sanatlar alanına aynı yoğunlukta yansıdığını söylemek de zordur. Tarih ve kazı çalışmalarının, çağdaş plastik sanat çalışmalarında standartları dolaysız ve daha doğru olarak belirleyen Bizans ve İslâmi-Türk dönemine değil de antikitiye yönelmiş olması, etkisini Sanat Tarihi Enstitüsü'nün kuruluşuna kadar sürdüren ve ay-

dınlarda tarih ve dil romantizmine yol açan dar bir çerçeve çizmekten öteye gitmemektedir.

Bu sorunlar gözönüne alındığı zaman, 19. yüzyıl ve 20. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan plastik sanat hareketleri, kuşaklararası gelişmeye bağlanan şematik tasnifler ya da etkinliği sınırlı grupların uğraşlarını içeren değerlendirmelerle kapalı bir tablo oluşturur. Bu hareketlerle çağdaş sanat hareketleri tüm işaretlerini vermiş olsa bile, bunlar ancak bir hazırlık süresinin evreleri niteliğindedir.

Yukarıda sözü edilen bilgin ve düşünür yazarların plastik sanatlar alanına gösterdikleri ilgi geçici olmuş, belli bir sürekliliği koruyamamıştır. Çünkü, ülkede onların idealize ettikleri genel tablo değişime uğramıştır. Sanat tarihiyle dolaysız ilintisi yüzünden M. Şevket İpşiroğlu'nun diğerlerinden ayrıldığı söylenebilir. Bu konuyla ilgili olarak enstitü yıllarından anımsadığım birkaç olay vardır. Bunlardan ilki Fmdıklı'da Güzel Sanatlar Akademisi'nin hemen yanıbaşında fakülte binamızın bulunduğu sırada akademi atölyeleriyle bizlerin değil, ama estetik derslerinden ötürü Prof. İpşiroğlu'nun ilişkisini tek başına sürdürmüş olmasıdır. İpşiroğlu'nun bazı kitaplarını birlikte kaleme aldığı S. Eyüboğlu'nun kardeşi ressam B. Rahmi Eyüboğlu o yıllarda akademinin en etkin atölyesini yönetiyordu. Bu yakınlık nedeniyle fakültedeki bazı odalarda bu sanatçının gerçekten önemli sayılabilecek bazı tabloları asılıydı. Fransız ressam R. Dufy'nin üslubuyla yakınlık kurduğu dönem aşılmış, yoğun bir folklor tutkusu başgöstermişti bu resimlerde. B. Rahmi'nin biraz da şiirleri ve yazılarından kaynaklanan popüler ünü ve öğrencilerini bir hayli etkileyen aşklarla dolu bohem yaşantısını ben de ilgiyle, ancak uzaktan izleyebilmiştim. Folklor tutkusu yaygın bir illetti ve başı da bu sanatçı çekiyordu. Ben de çok kimse gibi köylü nakışlarını seviyor ve üstelik bir de Veysel'i meyseli taklit eder yolda saz tıngırdatıyordum. Zamanla bu sorundan uzaklaştık. Ama tabii bu sorunla ilgili, modayı, snopluğu aşan bazı değerleri de gözden kaçırmadan.

B. Rahmi atölyesi sonradan kendilerine On'lar adını veren bir öğrenci kuşağı hareketine ocak oldu. On'lar arasında sözü ilk ağızda edilmeye değenler Orhan Peker ve Nedim Günsür'dü. Orhan Peker'in teknik ve duyarlık yönünden diğerlerini aşan bir etkinlik kuracağı belliydi. O sıralar Avrupa ve Amerika'da başgösteren Tachiste (lekeci) akımla geometrik hayvan stilizasyonları uygulayarak en iyi bağdaşan gene oydu. Gerek bu eğilim, gerekse Amerika'da daha önce başladığı söylenebilecek olan soyut ekspresyonizme uygun görünen işler Ömer Uluç'un bazı çalışmalarında görüldü. 1950-60 arasında non-figüratif soyut ve informel resim alanında çabalar eksik olmamıştır. Yeniler grubundan sürekli İstanbul'da kalmış olan Nuri İyem bu olaya yazılarıyla da yön vermeye çalıştı. Savaş yıllarının sosyal içeriği çok farklı bir yön kazanıyordu böylece. Ferruh Başağa aynı soyutlama eğilimini ısrarla sürdürecek, gruptan Paris'e giden A. Dino, Selim Turan, Avni Arbaş gibi sanatçılarsa bu işi yerinde denemek gereğine inandık-

larını göstereceklerdi. Bununla birlikte F. Başağa'dan başka hiçbiri non-figüratif bir yönde direnmedi. Orhan Peker'in lekeci form anlayışına bağlı kalmakla yetindiğini söylesem bu yadırganırdı. Öte yandan Peker, Oscar Kokoschka ile de çalıştı yurt dışında ve keskin bir mizah yükü taşıyan ifadeci eğilimleri böylece daha yoğunlaştı.

Eleştirmen, düşünür Adnan Benk'in Orhan Peker hakkında yazdığı broşür, bizim Sanat Tarihi Enstitüsü gibi Edebiyat Fakültesi'nin çatısı altında bulunan Fransız Filolojisi'ne mensup birinin, sanırım akademiyle uzlaşmayan bir ressam kişiliğe beslediği sempatiyi de yansıtıyordu. Orhan Peker, akademiyi bitirdiği gün resti çekmiş ve «öğrendiğimi sizden değil, şu karşıki ağaçtan öğrendim» demişti. Bu yüzden ve ayrıca usta kişiliğinden ötürü akademide sevilmiyordu. Edebiyat Fakültesi, Vezneciler'deki yeni binaya taşındıktan sonra fakülteye sıkça uğrayanlar, ressam Nuri İyem ve heykeltıraş Kuzgun Acar'dı. Bu ikisinin de akademiyle yıldızının barışık olduğundan pek söz edilemezdi. Nuri İyem, Yeniler hareketiyle akademi çevresine kafa tutmuş, Kuzgun Acar ise Beyoğlu'ndaki Maya Galerisi'nin öncü işlevi az çok belirgin olan atmosferine çarpıcı sergilerle katılmıştı. Öyle anlaşılıyordu ki, hocası heykeltıraş Hadi Bara'nın uzlaşmaz tutumunu o da benimsemişti. Aynı eğilimleri paylaşan bir başka heykelcininse İlhan Koman olduğu görülecekti. Yeniler'den Nuri İyem, eski hocalardan Çallı İbrahim ve Nazmi Ziya'nın etkinliğini unutmuyordu. D Grubu bu hocaları harcamaya yönelmiş, ama ustalık kalitelerine ulaşamamıştı. D Grubu üyelerini bu eskiler çırak olarak da kabul etmemişlerdi. Anlaşılıyordu ki, onlara akademideki usta geleneğini hakkıyla temsil edecek adamlar lâzımdı, fakat kübizmi modern bir savunma aracı, bir kalkan gibi kullanan genç D Grubu üyeleri bir reform olgusuna da sığınarak Fransa'dan getirilen Leopold Lévy hocanın asistanı oluverdiler. Üniversiteye tazelik getiren reform, akademiyi donuklaştıran ya da renksizleştiren bir işlev görüyordu böylece. Heykel atölyesine getirilen Belling, belki önemli bir heykelciydi, ama heykel sanatımıza kişilik kazandırmak için hiçbir çaba harcamadığı da açıktı. Lévy'ye gelince, o belki dengeli bir hoca, ama hiç de önemli bir sanatçı değildi. Fakat bütün bunlar bir rastlantı olmamıştır. Çallı kuşağından sonra ustalık düzeyini temsil edecek bir yeni kuşak, işin doğası gereği akademik çatı altında yer bulamazdı. Buna bir örnek Hâmit Görele'dir. Akademi dışında kalmıştır, ama D Grubu hocalarının çoğundan daha usta olduğu söylenebilir. D Grubu daha sonra kimleri asistan seçti? Akademi dışında kalsa, hele daha sonraları ünvanlara da kavuşamamış olsalar pek çoğunun yüzüne kimsenin bakmayacağı bazı niteliksiz üslupçuları. Şüphesiz bunlar arasından dikkatli bir seçmeyle gerekli olanları olayın akışı içinde değerlendirmeyi ihmal etmeyeceğiz. Fakat öte yandan, Prof. İpşiroğlu'nun akademi atölyeleriyle daha o zaman yakın bir ilişki kurmamızı sağlamayan tutumunu eleştirmenin pek de haklı olmayacağını düşünüyorum. Belki de gereği yok, sanatçı dediğin o kurumun dı-

şında olur, demek istiyordu. Aynı tutumun sanat tarihi planında da geçerli olabileceğini tahmin etmiyorum. Asistanı olarak genelde güncel olaylardan uzak kalmamı bile isteyebilen kuru bilimsel disiplin anlayışı inanılması güç bir çelişki oluşturur. Bu tür bir idealizm akademi hocalarının kişiliksiz çırak arayışlarına da benzetilebilir. Ama ben sonunda âşık olup rezalet çıkardım ve asistanlığından kovuldum. Böylesi daha doğru idi.

*

Akademi dışındaki sanatsal potansiyeli değerlendirme gereksinmesi, belli bir akademik hegemonyanın kırılmasını mı amaçlıyordu, yoksa daha yüksek perdeden yeni bir kuramsal hegemonya kurmak mı? Bu sorunun deneme planına ilk gelişi Yüksel Arslan'ın ortaya çıkışıyla oldu. Enstitüde öğrenciydi Yüksel Arslan ve dikkatli gözü ile çok hünerli elinden başka usta görmemişti. 1955'te Arslan'ın küçük hayvan figürlerini (ki bunlar, Selçuk figürlerinden, armalardan filân esinleniyordu) orijinal bir yüzey ve mekân anlayışıyla birleştirdiği resimleri için Maya Galerisi'nde bir sergi düzenlendi. Serginin adı: İlişki, Davranış ve Sıkıntılara Övgü idi. Bu sergi S. Eyüboğlu'ndan güzel bir eleştirel övgü aldı. Arslan'ın renkçi duyarlığının özgünlüğü göklere çıkarılıyor ve sonraları turistik bir meta haline getirilen «mavi» renge getirdiği özel yorum çeşnisinden bile söz açılıyordu. Oysa bu sanatçı için boya ikinci planda salt bir fon sorunudur. Asıl değeri çizgisine bağlıdır ve bunu bilen de bendim. Çünkü sanat tarihçileriyle çıktığımız Anadolu gezilerinde yaptığı çizimlerin şaşırtıcı ifadesiyle büyülenmiş olan bendim. Çizdikten sonra beğenmeyip fırlatıp attığı kâğıtları da koşup ben topluyordum. Üstelik sokaklarda, meyhanelerde birlikte sürtüp duruyorduk.

Yüksel Arslan, Sanat Tarihi Enstitüsü'nün en başına buyruk öğrencisi olduğu, doğru dürüst ders dinlemediği, ders sırasında ikide bir dışarı çıkıp çişe gidip geldiği halde, sevimli bir posbıyık olarak çok sevilirdi.

1955 kışında Yüksel Arslan'la birlikte Seyitgazi civarına bir folklor gezisi de yaptık. Bu geziye Ferit Edgü de katıldı ve daha önce sempati duyduğum bu genci geziden sonra sevmemeye başladım. Folklor gezisine kışın zorluklarını katmak bir yeniliğimizdi. Çünkü bu tür geziler hep yazın ya da baharda yapılır ve tabii işe böylece keyif de katılmış olur. Folklor ilgisine mevsim yollu bir karşı çıkıştı bizimki. Berbat, soğuk bir kıştı, üstelik gittiğimiz yer, Anadolu'da kışları en sert geçen bölgeydi. Bir rastlantıyla Akin köyünde sonradan sanat tarihi alanında da bilimsel çalışmalar yapan Prof. Hüseyin Yurdaydın'ın babası ile dayısına konuk olduk. Yüksel'in yanında getirdiği bazı resimleriyle azçok ilgilendiler, çünkü bu köyde cam altına Hazreti Ali resimleri yapan birileri vardı. Yurdaydın'ın dayısı Battal Gül öyle bir içten cura çalıyordu ki, bundan daha iyisini hiçbir zaman, hiçbir yerde dinlemedim. Bu gezide bazı ilginç köy izlenimleri edindikten sonra

(Res. 1) *Akın Köyünde* (solda Yüksel Arslan). 1955

(ki, bunlar arasında en dikkate değer olanı evlerin helâsı olmadığı için sıcak su dolu bir ibrikle karın üstüne pislenmesi ve dışkıların anında bekleşen köpekler tarafından yenmesiydi) bazı nakış fotoğrafları çekerek köy havasını bir kez daha geride bıraktık (Res. 1).

İstanbul'da Maya Galerisi'nin başladığı öncü etkinlik işlevini Dr. Robert Anhegger'in yönettiği Türk-Alman Kültür Derneği Galerisi almıştı. Bu kurumun Beyoğlu Alyon Sokak'taki galerisi Orhan Peker, Adnan Çoker ve Yüksel Arslan'ın sergilerine sahne oldu. Sonraları en iyi sergiler gene bu kurumun Tünel'e yakın Müeyyet Han'daki galerisinde 60'lı ilk yıllarda başlayıp 1970'e kadar peşpeşe açıldı.

Yüksel Arslan'm Alyon Sokak'taki galeride açılan sergisi, bu kez kuramsal bir akademik hegemonyayı yorum ve eleştiri planında sürdürmek isteyen eğilimlerle rekabetimi su yüzüne çıkardı. Sözkonusu hegemonya, A. Benk ve S. Eyüboğlu'nun bir gazetede Arslan'ı «Avrupa çapında bir ressam» diye niteleyen spekülatif açıklamaları aşıyor değildi. Bense sanatçının gündelik yaşantı ve mizaha bağlı olan resimsel yaklaşımını, onların yaptığı iddialı yorumların karşısına koyan bir yazı halinde yayınladım. Üstelik o yazıda Arslan'ın fallik motiflerinin bolluğunu belirterek, akademi sanatçıları aşılanmak için kuyruğa girsinler de dedim. Bu yazıma akademi kesimi çok içerledi, öbürleriyse kıskandılar, ama belli etmediler. Bu rekabet daha sonraları doğruca Prof. İpşiroğlu'nun sanatçıyı değerlendiren yazılarına karşı da sürmüştür. Öte yandan bu kuramsal hegemonya eğiliminin Ferit Edgü gibi parasal nüfuza yaslananlarla çıkar işbirliğine de girdiği görüldü.

Yüksel Arslan, Marquis de Sade'la başlayan okuma serüvenini 1961'den beri yaşadığı Paris'te Karl Marx'ın Kapital'ine, felsefe kitapları ve bütün bir sanat tarihinin ayrıntılarına kadar sürdürmüştür. 1967'de Türk-Alman Kültür Derneği Galerisi'nde açılan son İstanbul sergisi, tekrarlandığı Ankara Fransız Kültür Merkezi'nde müstehcen olduğu iddiasıyla savcılık takibatına uğrayıp sonraları beraat etmiştir. Fakat ilgisini ülkesinden ayıramayan Arslan, 1980 öncesindeki siyasi liderleri alaya alan resimler yapmayı da ihmal etmedi. Onun sanatı sürrealist akımla da iç içe olmayı başaran ruhsal bir derinliğin bireysel gücü ve disiplinli bir sanat çalışması ahlakına işaret eder (Res. 2).

*

Batı'da sanatçının bireysel kimliği önemle vurgulanır. Dolayısıyla sürdürülen yaşantı tarzı ve ilişkilerin toplumsal kurallar karşısındaki uyumlu ya da aykırı konumu belirlenmiş olur. Bu sorunun sanatçınm maddi yönden desteklenme koşullarıyla da bağlantısı vardır. Bir bakıma sanat tarihi, sanatçının bireysel özgürleşme sürecinin, kendi benliğini kanıtlama olgusunun da tarihi-

(Res. 2) Yüksel Arslan: *Çizimler* (detay). 1959

dir. Sanatçının desteklenmesinde belirli ideolojik programlara uyma zorunluluğunun bulunduğunu ileri sürenler çıkabilir. Sanatçı toplumsal yapının sosyo-ekonomik kural ve koşullarından soyutlanamadığı için bu savın bir gerçeklik payı taşıdığı bellidir. Ancak ideolojik programlar biçimlendirme eğilimlerinin çeşitlenmesine bir sınır getirmedikleri zaman bireysel özgürlük çerçevesi de genişlemiş olur. Toplumsal koşulların karmaşık yapısı gelişme dinamiklerini de taşımaktadır. Bu dinamikler, düşünce ve sanat hayatında bir gerilim temposu yaratır ve iç çelişkileri yoğunlaştırırlar.

Türkiye'nin toplumsal hayatında son 65 yıl içinde birtakım çalkantılar ve bunalımlar olmuştur. İstanbul tüm göstergeleri içeren bir kent birimi olarak ele alınırsa, bu yüzyılın ikinci yarısında büyük bir hıza erisen kentleşme sürecinin dramatik cephesiyle karşı karşıya gelinir. Kent içinde sanat yaşantısına elverişli ortamların da bir geleneği vardır ve kentleşmenin dramatik unsurları bu geleneksel ortamlara sızar ve sanatçı yaşantısını etkiler. Sanatın ve sanatçı yaşantısının kentle bütünleşmesinde gerekli koşullar bu dramatik unsurlarla iç içe bulunur. Bu yaşantı artık peyzaj ve natürmort gibi klasik temaların sükunetle tekrarına elvermeyen ruhsal gerilimlerin serüvenlerine dönüşür. Bir yandan da kırsal temalar bırakılıp kent gerçeklerine yönelinir.

Beyoğlu, yabancı ve azınlık sanatçılarının Batı'daki ölçülere uygun yaşantıyı sürdürdükleri bir semt olma özelliğini Cumhuriyet döneminde de korumuştur. 20. yüzyıl başından beri sergiler ve diğer sanat etkinliklerine sahne olan Beyoğlu'nun kafeleri, sinemaları, meyhaneleri ve hattâ fahişeleriyle sanatçı yaşantısına çekici görünen yanları, bu özelliklerini 1970'li yıllara kadar sürdürmüştür. Fakat 1955'ten sonra 15-16 yılhk bir sürede semtin kültürel özelliklerini yitirme tehlikesiyle karşı karşıya kaldığı görülmektedir. 1955 Eylül'ünde semti allak bullak eden kitlesel bir şiddet olayını bu sürecin başlangıcı olarak kabul etmek de pek yanlış olmaz. Şüphesiz olayın herhangi bir şiddet amacı içermeyen (ancak ipin ucunu kaçırmış olan) politik yönü millileşme sorununa yeni bir boyut getirmekte, azınlık burjuvasının ekonomik alanda tasfiyesini amaçlayan programlara da uygun düşmektedir. Bu olay 1980'li yıllara doğru giderek artan bir nüfus hareketiyle de tamamlanarak semtin bireysel sanatçı yaşantısına değil, ancak kitlesel kültür yozlaşmasına sahne oluşunu kolaylaştırmıştır. Öte yandan işin ilginç olan bir başka yanı, 1980'li yılların sonlarında semte eski özelliğini kazandırmaya ya da semti yeni baştan seçkin bir kültür alanı haline getirmeye çalışan girişimlerin başını bir azınlık burjuvasının çekmekte oluşudur.

1950'li yıllarda Rumların işlettiği Baylan Pastanesi sanatçı ve yazarların uğrak yeridir. Bu toplulukta başı çekenlerden biri olan Attilâ İlhan, şiir alanında Orhan Veli ve arkadaşlarının temsil ettiği Garip hareketine eleştiriler yöneltmekte, Mavi adını taşıyan yeni bir edebiyat-şiir hareketiyle tartışmalı ilişkilere girmekte, bir bakıma eskimiş bir duygusal şiir fantezisini yenileme uğraşı vermektedir. Şüphesiz bu uğraşın ılımlı denebilecek ideolojik içeriği

de vardır. Fakat bu türden bir edebiyat anlayışı ikinci yeni adı verilen hareketin baskısı ile gerilemek zorunda kaldı. Bu hareket içinde Cemal Süreya, Edip Cansever, Turgut Uyar ve özellikle Ece Ayhan'ın yeni şiirsel etkinlikleri sözkonusudur. İkinci Yeni Şiir, karikatür çizgisinin altyazıdan kurtulmaya yönelmesi gibi, sözcük unsurlarının özgün anlam ve içeriklerle düzene sokulduğu ve zaman zaman da «anlamsız şiir» diye nitelenen bir özellik kazanmıştır. Bir bakıma Cemal Süreya'nın deyimiyle, şiirin gelip dayandığı nokta, sözcüktür. Bu eğilimin plastik sanatlar alanında da yaygın bir karşılığı bulunan soyutlama fantezisi olduğu bellidir. Fakat bu fantezinin ilginç olan bir başka yanı, tarihsel metin, şiir ve biçim kaynaklarına yoğun atıflarda bulunulmakta oluşudur. Orhan Duru'nun o dönem hikâyeleriyle Ece Ayhan'ın süregelen fantastik imgelem ürünleri olan şiirler, geleneksel edebiyat ve mizah sorununu içeren göndermelerle doludurlar. Yüksel Arslan'ın 1959 sergisinde Siyah Kalem ve Karagöz figürlerinden kaynaklanan erotik çizim ve kompozisyonları da aynı yönde verilmiş bir uğraşı karşımıza getirmiştir. Yüksel Arslan'ın çarpıcı bir duyarlılık düzeyindeki çizimlerle yorumladığı eski hat (kaligrafi) unsurlarının pentür alanında uygulandığı bir örnek Adnan Çoker sergisinde de ortaya çıkmıştır. Bu örnekte müzikal bir ritm arayışına yönelen bir çeşit action-painting davranışından söz edilmek gerekebilir. Ancak önceleri Zeki Faik İzer'in soyut resim çalışmalarında da farkedilen kaligrafik unsurlar gibi Adnan Çoker'in o dönem çalışmalarında karşımıza çıkan ritmik düzen çarpıcı bir etkinlik taşımaz. Daha 1954'te soyut resme eğilen bu sanatçı için hâlâ bir arayış dönemidir bu. Mizacına daha uygun düşen geometrik bir soyutlama anlayışının, geleneksel mimari yapı organlarından esinlenen simetrik düzenlemeleri ise 60'lı yılların ortalarında belirir ve sürüp gider.

*

Beyoğlu'nun Asmalımescit ve Balıkpazarı kesimlerindeki sanatçı yaşantısı, atölyelerle meyhaneler arasında sürüp gitmişti. Her sanat dalından temsilciler bir araya gelip tartışırlardı oralarda. Asmalımescit yaşantısını bir kitapta anlatan Fikret Adil, D Grubu'nun eleştirmeni sayılabilir. Grubun başlangıç ya da açılış sözcüsü değil de kapanış sözcüsü diyebiliriz ona. Daha çok Fikret Muallâ'nın yakın arkadaşı olarak bilinir, ama yaşamını yurt dışında sürdürmüş olan bu ressamı Türkiye'de iyice tanıtan bir iş görmemiştir. Fikret Adil'in bana önemli, ama anlamsız da görünen düşüncesi, Türkiye'de Avrupa tarzında bir resim geleneği olmayışını eskiden beri belli bir piyasa olmayışına bağlamasıdır. D Grubu'nun asıl sözcüsü sayılabilecek olan Nurullah Berk ise, Türkiye'de bir resim geleneği yoktur, çünkü resim tapınma aracı olmamıştır, der. Tarihsel koşulları, bölge ayrımlarını göz önüne almayan, tarih bilincinden yoksun görüş açılarıdır bunlar.

Asmalımescit'teki önemli atölyeler zaman içinde Nuri İyem,

B. Rahmi Eyüboğlu, Aliye Berger ve heykelci Gürdal Duyar'a ait olanlardır. Nuri İyem'in çırakları arasında Ömer Uluç'un da bulunduğunu belirtmek gerekir. Bedri Rahmi atölyesi Garipçi şairlerle onlara yakın ilgililerin toplandığı bir yer olarak anlatılır. Öğrencilerin pratiğini arttıran bazı çalışmalar, Bedri Rahmi'nin dekoratif duvar panoları için yararlı olmuştur. Bu atölyede öğrencilerle birlikte bez üstüne baskı yapılarak perdeler, yazmalar filân da hazırlanır, satışa sunulur. Bedri Rahmi tamperaman yönünden hızlıdır ve bir bakıma haklı olarak iyi para kazanacak yollara da yönelmiştir. Fakat bu olgunun resim piyasası yönünden bir anlamı yoktur, para kazanma sorunu tümüyle dekoratif resim alanında gerçekleşir. Bu yüzden de ağabeyi Sabahattin Eyüboğlu tarafından sevilmediği söylenir. Ona göre Bedri Rahmi sanatçı değil, manatçıdır. Bu yaklaşımı duygusal ve abartılı bulurum. Gerçi Bedri Rahmi hayranlık duyduğum bir usta değildir, ama gene de resim sorununun ülke çapında yaygınlaşmasına dolaylı yollardan da olsa, önemli katkılarda bulunmuş biridir. Cumhuriyet'in erken dönemini daha çok ilgilendiren bir olgunun, folklorculuğun, köylü nakışlarının, o türden bir duyarlılığın modern resim alanına en etkin biçimde yansıtıldığı örnek yapıtların sahibidir. Fakat Bedri Rahmi, müzik alanında Adnan Saygun'un yaptığı işi başarmış biri olarak nitelenemez. Bunun nedeni de, müzik alanındaki çabalara yön veren Belâ Bartok gibi büyük kompozitörlerin etki alanlarını Türkiye'ye kadar genişletmiş olmalarıdır.

Resim dalında etki alanı ülkemize bu denli yansımış olan yabancı sanatçılardan söz etmek zordur. Bu daha çok 19. yüzyılda geçerli bir olgu idi. Ama o zaman da gelenler büyük isimler değildi. Aiwazofski Türk deniz ressamlarının coşkularını uyarmış olabilir, ya da Osman Hamdi, hocası Gérome'un etkisi altında oryantalist resimler yapmış olabilirdi. Ancak bunlar birinci sınıf uğraşlar sayılamazdı. 20. yüzyılda ise Türkiye Lévy'den daha usta biriyle yakın ilişkiye girmedi. André Lhote ve Fernand Légèr'nin Paris'teki atölyelerinde çalışan D Grubu sanatçıları ya da onlardan ayrı bir konumu olan Neşet Günal üzerindeki etkileriyse, üsluba ağırlıklı anlamını kazandıran özün ülkeye yansıtılmasına yarayamazdı. Modern deformasyona onlardan daha anlamlı bir katkı, belki Zeki Kocamemi ve Ali Çelebi'nin 1930 ve 40'lı yıllardaki işleri üzerinde etkisi görülen Hoffman'dır.

Öte yandan 1950'li yıllarda çok özenilen bir resim akımı Meksika Sosyalist Realizmi idi. Dergi sayfalarında «herkesin bir Orozco albümü olmalı» gibi saçmalıklara da rastlanıyordu. Bu akımla az çok ilişkili işler otodidakt bir köylü ressam olan İbrahim Balaban tarafından ortaya konuldu. Balaban'ın Fransız Kültür Merkezi'nde açılan sergisi, sonradan Türkiye'de sosyalist hareketin liderlerinden biri olan, kısa mesafe koşucusu M. Ali Aybar tarafından Cumhuriyet gazetesinde geniş bir biçimde değerlendirildi. Balaban'ın Bursa Hapishanesi'nde şair Nâzım Hikmet'le olan yakınlığı, kendisine yoğun bir ilgi gösterilmesini sağlayan etkenler-

den biriydi. Sözkonusu sergide bir üslup bütünlüğü olmamakla birlikte içten bir hava seziliyordu. Balaban sonraları, yanılmıyorsam Meksikalı ressamların, özellikle D. Rivera'nın yuvarlak biçimlendirme yönteminden esinlenen özgün bir resim üslubuna özendi, ama hiç başarılı olamadı. Bu sınırlı üslupçuluk, ilk çıkışları heyecanla karşılanan köylü yazarların, sözgelimi M. Makal'ın zaman içinde eriyip giden değerine benzetilebilirdi.

1950-60 arasının en önemli olaylarından biri 1954 AICA (Uluslararası Sanat Eleştirmenleri) Kongresi'nin İstanbul'da yapılması ve Yapı-Kredi Bankası'nın açtığı «İstihsal» konulu yarışmanın jürisini H. Read, P. Fierens ve L. Venturi gibi ünlü yazarların oluşturmasıydı. Ödülü akademik anlayışın tümüyle dışına çıkan bir yapıtla Aliye Berger kazandı. Bu seçime akademi hocalarının, C. Tollu ve B. Rahmi Eyüboğlu'nun büyük tepkileri oldu; çünkü, üslup hegemonyasını sürdürmek isteyen kurum darbeleniyor, ağır yara alıyordu.

Aliye Berger, Şakir Paşa ailesinin sanatçı kızlarından biridir. Ablası ressam Fahrünisa Zeid soyutlamacı bir üslup' disiplini yönünden önde gelir. Bu sanatçının oğlu Nijat Melih yurt dışında yaşayan sanatçılar arasında soyut resmi hayli başarıyla temsil etmiş olanlardan biridir. Aliye ve Fahrünisa kardeşlerin yeğeni olan Füreya Koral ise seramik sanatının Türkiye'de yayılması ve güçlenmesini sağlayan bir usta kimliğiyle karşımıza çıkar. Ayrıca şu

(Res. 3) Gürdal Duyar: *Aliye Berger'in Büstü*

da belirtilebilir ki seramik sanatının akademi çerçevesi dışında bir etkinlik kazanışında ayrıca payı vardır. Ailenin ünlü yazar üyesi Cevat Şakir Kabaağaçlı (Halikarnas Balıkçısı) antik Anadolu kültürüniin Batı için Yunan'dan daha gerçek bir kaynak olduğunu ileri süren tezleriyle tanınmıştır. Ama Anadolu uygarlığının antik çağları hakkındaki bu coşkulu yaklaşımını Bizans ve İslâm çağlarına pek yönelmez.

Aliye Berger'in Asmalımescit'teki atölyesi Gürdal Duyar, Orhan Peker, Cihat Burak gibi sanatçıların bir uğrak yeri olmasıyla bilinir. Yoğun bir bohem yaşantısı, coşkular, içkiler, aşk anıları ve tabii mizahın en Türkçe olanı. Yüzyılın en önemli ressam kişiliklerinden biri olduğuna inandığım Cihat Burak ve diğerleri Aliye Berger'in portrelerini yapmaktan büyük bir haz duyarlar ve bu yaşantı anılarını ölmezleştirirler. Büyük bir portre ustalığına sahip olan heykelci Gürdal Duyar için bu çehre tüm zıtlıkların birleştiği bir içtenlik hazinesidir (Res. 3).

Aliye Berger'in ölümünden sonra (1970), B. Rahmi atölyesinin de bulunduğu Beyoğlu Narmanlı Yurdu'ndaki atölye, Gürdal Duyar'a kalmıştır. Gürdal Duyar'ın heykel çalışmalarını yaptığı bir başka atölye ise, daha önce aktedron Fikret diye de anılan ressam Fikret Andoğlu'nun satın aldığı küçük bir dairedir ve Tünel'in Şişhane'ye inen kesiminde bulunur. Bu atölyede geçen önemli olay ise, Fikret Andoğlu'nun bu mekânda 1980 yılında bileklerini ve gırtlağını keserek intihar etmesidir. Böylece, Batı'da sanatçının bazen trajik boyutlara ulaşan yaşantı sürecini andıran bir örnekle de karşı karşıya kalınmaktadır. Orhan Veli ve Sait Faik gibi önemli yazarlarla duygu ve düşünce birliği yapmış olan Fikret Andoğlu, gençlik yıllarında eroin müptelâsı olmuş ve söylentiye göre, tıp tarihinde ender bir vaka olarak bu iptilâsından vazgeçmiştir. Fakat marazî kimliğini sürdürdüğü kesindir. Tanıdığım kadarıyla doğru dürüst yemez içmez, kapalı yerlerden kaçınır, bir kadavra gibi zayıf bedenini ağır ağır sürüklerdi. Alaycılığı genellikle sarkastik bir düzeyden aşağı da inmezdi. Yoğun bir Oedipus kompleksinin pençesinde olduğu söylenirdi ve galiba doğru idi. Çünkü, arasıra kızdığı ve beğenmediği bir sanatçı için «anasıyla bir yatsa hemen adam olur» derdi. Paris'te yaşamayı denemiş, rüyasında minareler filân gördüğü için dayanamayıp dönüp gelmişti. Erotik içerikli resimler yapıyor, figürlerini pervasız bir imgelemin renk coşkularıyla donatıyordu (Res. 4).

Aktedron Fikret, Türkiye'de sanatçı yaşantısının düz ve hesaplı bir çizgi izlediği, yeterli ölçüde dramatik sorunlarla zenginleşmediği hakkmdaki düşüncelerimizi deliyordu. Bu konuyu abartmıyorduk, ama sanatçının serbest, özgür bir yaşam biçiminin sinirli verimliliğine rağbet etmediği de açıktı. Sözgelimi, görüşümüz, «Türk sanatçısı Van Gogh gibi kulağını değil, rahatlamak için nasırını keser» şeklindeydi. Bu özellikle bizim yaşadığımızdan önceki erken dönem için geçerliydi. Oysa giderek işin dramatik boyutları değişiyordu. Çallı İbrahim kabına sığmaz bir bohemmiş, dinlediğimiz birkaç hikâyeden o tür bir bohem yaşantısının önemsiz

(Res. 4) Fikret Andoğlu: (Eski harflerle imzalı) *Hamile Nü*

olduğunu kavrıyor ve ilgilenmiyorduk. Sanatçının ruhsal sorunları ve tedirginlikleri tüm aykırılıkları ile gündemde idi ve bunun ilginç bir belirtisi, aşk çılgınlıklarına yansıyordu. Sait Faik' in son günlerini bilenler, bu büyük yazarı götüren ruh halini de anımsarlar. Siroz bahane idi. Kısaca, ne Fikret Andoğlu, ne Sait Faik, hattâ ne de Orhan Veli'nin ruhsal yapıları Çallı döneminden kalanlara benzemiyor, insan dramının gerçekliği üretilen yapıtlara bir başka türlü yansıyordu. Seyredenin, okuyanın içini delercesine idi. B. Rahmi tipi bohemlik şüphesiz akademik hesaplılığını da birlikte getirmiş, üstelik öğrencilerine de yansıtmıştır. Ancak, Orhan Peker gibi yüksek bir mizah potansiyeline sahip olanlar çizginin üstüne çıkabilirlerdi. Çallı meyhanelerinden artakalan biri, Edip Hakkı Köseoğlu, Yüksel Arslan, Ömer Uluç, filân gibi gençlerin devam ettiği bir meyhaneye bir kez gelebilmeyi başardı. Öylesine alaya alındı ki, bir daha cesaret edemedi.

*

1960'lı yılların başında inandığım üç sanatçı vardı ve bunların sözcülüğünü yapıyordum. Yazılarımda onları değerlendiriyor, konuşmalarımda onları yeni bir üslup egemenliğinin örnekleri olarak gösteriyordum. Soyut sanatı yerel duyarlılık ve espri gibi kavramlar üzerinde temellendirme çabalarıma Nuri İyem ve yandaşları sürekli protesto ediyorlardı. Nuri İyem soyut alanda ilginç denemeler yaptı, ancak yaptığı işi temellendirecek kültüre de belki sahip olmadığından bu yolda direnmedi. Giderek bazı peyzajlar ve köylü portreleri yapmakla yetindi. Tuttuğum üç sanatçı sis-

tematik olarak ele alındığında üç ayrı üslup eğilimini ve resim unsurlarının kullanımında birbirinden farklı, ama temelde bütünleşmeye elverişli yöntemlere sahiptiler. Yüksel Arslan, çok sınırlı bir ölçüde örnek almış olsa da desen alanında özgün bir çizgi strüktürüne sahip olan A. Dino'yu aşıyordu. Arslan gözlemlerini, etkilendiği kaynakları iyice sindirip, özümseyip öylece ortaya döküyordu. Dino ise Azerbaycan kaynaklı çizimlerin taklidine dayanıyor, Paris'te yayımlanan *Les Contes Turcs* adlı kitapta yer alan masal tiplerinde bile özgün bir iş yapmış olmuyordu. Y. Arslan'ın çizgisi ise eşine az rastlanan bir özgünlükteydi (Res. 5).

Ömer Uluç'a gelince, tuttuğum ikinci sanatçı oydu. Mühendislik öğrenimi için ABD'ne gitmiş ve oradaki yeni resim çalışmalarından etkiler almıştı. Ömer ise bir renk tutkunu idi. Erken soyut çalışmalarında ilgiyle özümsendiği geleneksel Türk renkçiliğinden izler vardır. Minyatür ve halı, İslâm dünyasındaki büyük renk hazzının ocağı olan bu iki alanda Türk sanatının eriştiği değerler, renk sembolleriyle doğanın gözlemi arasında odaklaşan sentezleri yansıtıyorlardı. Turuncular, maviler, sarılar, kırmızılar, sütbeyazı ve morlar. Ömer Uluç, bunların peşini hiç bırakmadığı gibi, geleneksel verilerden esinlenen figür çalışmalarını da gerçekleştirecekti (Res. 6).

Türk resminin modernleşme ve çağdaş Batı'yı izleme serüvenini, yerel biçimlendirme iradesinin geleneksel duyarlılık mirasına bağlama çabalarım Ömer Uluç tarafından da önceleri bazı tepkilerle karşılandı. Robert Kolej ve sonra Amerika'daki eğitim dönemi, bir sanatçıyı evrensel standartlar konusunda duyarlı kılmış olabilirdi. Başlangıçta beni bile snobe etmesi bunu gösteriyordu. Fakat Ömer Uluç, tanıdığım sanatçıların en zeki ve en kültürlüsü olarak kaldı. Ve giderek konunun en bilinçli taraftarlarından biri olarak sanatını sürdürmeyi başardı.

(Res. 5) Yüksel Arslan'ın Bir Resmi

(Res. 6) Ömer Uluç: *Kompozisyon*. 1981. Tuval üzerine akrilik 100x160 cm.

Ömer Uluç'un sanat yaşamında, bir süre birlikte yaşayıp, sonra evlendiği yazar Sevim Burak'ın büyük etkisi olmuştur. Bu evliliği dünyaya gelen bir kız çocuğu bile sükunet ve huzur rayına oturtamadı. Derin sevgi bağı kopmaksızın bu kavgalı evlilik bir gün sona erecek, ardından ağır bir kalp hastası olan Sevim Burak'ın ölümünde Ömer Uluç gene onun yanında olacaktı.

Ömer Uluç'un resmi, icat denebilecek ölçüde özgün bir biçim anlayışının özelliklerine sahip olmuştur. Başlangıçta yalnız renk değerlerine yönelik biçim fırsatları araştıran davranış, sonraları kalın renk halatlarıyla oluşan yarı-figüratif arma motiflerine dönüştü, figürleşme yolları arayan yumaklar haline geldi. Daha sonra bu arma ya da yumak, motifin yerleştiği düz zemin, aynı renk unsurlarının coşkun bir istilâsına uğrayarak çeşitli motif değerleri, nüler ve peyzajlarla bütünleşmeyi başardı [RES. 1].

Üçüncü sanatçım Orhan Peker'di. Büyük bir leke ustası, ifade kavramının doruklarına ulaşan bir mizah ve keder ikilemi. Orhan Peker önce folklorculuğu bir zıpırlık olmaktan kurtarmış ve motif yorumuna bu kaynakların istismarını aşan insancıl bir boyut getirmeyi bilmiştir. Orhan Peker, İstanbul Şehir Tiyatroları'nda dekorcu olarak rejisör Meinecke ile de çalıştı. Ankara'da uzun yıllar Turizm Bakanlığı'nda afiş ressamı olarak görev aldı, ama bütün bunlar akademide maaşlı ressam olarak çalışmaktan iyiydi. Peker o kurumla anlaşamayacak denli usta bir kişilik taşıyordu. Zaten o kuruma kabul de edilmezdi. Kısa bir süre sonra kavga çıkarıp ayrılması işten bile olmazdı çünkü.

Orhan Peker'in alaycı, sert mizacına karşın gürültülü patırtılı aşkları olmamıştır. Ancak hüzünlü ve anlamlı bir şeyler. İlk evliliğini Ankara'da bir afiş sanatçısıyla yaptı. Titiz ve kupkuru işler çıkaran bu hanımla ilişkisi sanırım bazı hırçınlıklar üzerine bozuldu. Ayrıldılar ve Peker ikinci kez Ayvalıklı zengin bir hanımla evlendi. Mutlu olmadığını herkes bilir. 1978 yılında öldüğü zaman 50 yaşındaydı ve arkasında büyük bir resim efsanesi bırakmıştı.

Orhan Peker doğaya farklı kişiliğini yansıtan bir bakış yöneltmiştir. Araba atları, kuşlar, çiçekler, kediler, karpuz dilimleri, kapı, pencere ve ev motifleri, ayçiçekleri, tarlalar, Âşık Veysel portreleri ve bütün diğerleri kıvrak, erişilmesi güç ustalığının ifadeli leke fantezilerine dönüştüğü bir çarpıcılık taşıyorlardı (Res. 7). Doğanın bir görünümü karşısındaki duyarlılığını bir kez şöylece dile getiriyor:

«Rüzgârsız, durgun bir havada ormanda gezinirken, ansızın koyu yapraklı küçük bir dalın sarsıldığını görüyorsunuz. İlginizi çekiyor. Yakından bakınca gördüğünüz, kanadını kaşıyan Kara bir kuştur. Yani görüntünün (lekenin), içinde yaşayan, devinen bir başka görüntü saklıdır.

Bu anlattığım bilinçaltı bir düş değil. Öyküsel yanı da yok aslında. Salt resimsel bir imaj, gerçek bir görüntüdür.

Açık-koyu resminin temelinde bu ilkin ezilmeyen, dış konturların içinde gücünü sonradan kanıtlatan çekirdeği aramak gerek. Çarpıcı (ekspressif) bir leke bu çekirdeği taşımıyorsa inandırıcı olamaz. Başlangıçta, uzun bir süre çalıştığım Kara Kuşlar, Kargalar dizisinde bu iç ürpertiyi sezmek olasıdır. Ardından gelen (mandalar) dizisi de aynı tutkunun örnekleriydi. Ve sonra Torbalı Atlar dizisi geldi, giderek Hayvanın yaşantısına eğilmek, onun —neredeyse— içdünyasına bakmak başlamıştı bende. Hüzün ve acıyla kısılmış gözlerinde bu atların ne düşündüğünü anlıyor gibiydim. Üzerlerine atılmış örtülerde de ayrıca maskalar, bağıran, öfkeli yüzler görür gibiydim. Yani, elime geçirdiğim her

(Res. 7) Orhan Peker: *Kedi*

koyu lekenin yaşantısını, devinimini saptıyordum. Kendi görüntüleri de aynı içeriğin örnekleridir. İster kendi kitlesel açık koyuşlarında, ister dış mekânla olan ilişkisinde görünsünler, sonuç değişmiyordu.»

Orhan Peker burslar alarak Almanya ve İspanya'da da çalışmıştır. Paris'e gitmiş, ama orayla ilişkisi pek yoğun olmamıştır. İspanya defterindeki çizimler ise olağanüstü şeylerdir.

Cihat Burak'tan bana ilk kez Orhan Peker söz etti. Burak, Paris'ten dönüp sergi açmış, zengin bir imgelemden çıkan fantastik, her biri bir efsane doruğuna işaret eden resimlerini sergilemişti. Bu resimler arasında ilginç bir Brigitte Bardot yorumu da vardı. Arslan'la Kedi'nin bir araya geldiği bir başkası, Paris' teki yapılar ve oradaki yaşamın bir Türk'ün gözüyle düş iklimi-nin serinliğinde bir masal ülkesine dönüştüğü diğerleri [RES. 2].

Akademi'de mimarlık eğitimi gören Cihat Burak, Galatasaray Lisesi'nde öğrenciyken aklı fikri resimde olan biriymiş. Aynı sınıfta okuduğu A. Arbaş, Selim Turan gibileriyle açılan amatör sergilere de katılmış. Bir gün resimlerini alıp Akademi'ye gidiyor, amacı liseyi bırakıp oraya yazılmak (eskiden yetenekli ortaokul mezunları Akademi'ye girer, ressam olurlardı. Kurumun hem orta, hem de yüksek bölümü vardı. Yüksek bölümün ilk mezunu da Nuri İyem'dir). Mevsim kış, Burak vestiyercilik de yapan görevliye nereye gidebileceğini, kime başvuracağını sorarken, paltolarını giymek üzere zamanın üç büyük hocası, Tollu, İzer ve Eyüboğlu geliyorlar. Biri, bakalım resimlerine diyor; Burak da uzatıyor, bakmaya ve aralarında fısıldaşmaya koyuluyorlar. İşitebildiği bir cümle şu: «Hele bir girsin buraya, zor yapar bu resimleri.» Resimlerini kaptığı gibi okuluna dönüp bitiriyor ve sonra kuruma girip mimar oluyor. Taşeronlar, işçiler, filânla uğraşmaya da micazı elvermediğinden, resmî kurumların mimarı olarak çalışıyor. Tabii okul, hastane, vb. gibi resmî yapılara eklemek istediği her güzel katkı engelleniyor. Ama zaten amacı mimariye imza atmak değil, resim yapmaktır.

Mimarlık dergisinde yayınlanan bir yazısında Prof. Doğan Kuban, Cihat Burak'ı yüzyılın büyük şairlerinden biri olan Yahya Kemal'le kıyaslarken pek de haksız sayılmazdı. Bu kıyaslama, sanatçının şairi fantastik İstanbul dekorları içinde tasvir eden resimlerinden de kaynaklanıyor. Yalnız bundan değil, tıpkı şair gibi İstanbul tutkunu bir ressam olmasından. Çünkü, Cihat Burak'la olan yakınlıklardan kent konusundaki duyarlığımızın pekiştiği bir şeyler bile kazandık.

Cihat Burak çok yönlü bir kişiliktir. Resimlerinde hem gündelik hayatın ustaca imgeleme yedirilmiş görünümleri vardır, hem de salt imgelemden, düşlerden kaynaklanan konuların güncel bir

(Res. 8)
*Balıkpazarı'nda Bir Meyhane Sofrası.*
1970 (solda önde Komet, yanında Ergün Aksel, sağda geride Cihat Burak, önde Sezer Tansuğ)

düşünce ve duyuşa maledilmesi. Yoğun bir tarih ilgisi, eski metinler arasında mizahi değer taşıyanların sürekli okunması, tarihsel kent anıları, kısaca çağdaş yaşamın temellendiği tüm yerleşik değerler, doyumsuz bir istekle izlenir. Öte yandan kent yaşamının düzensiz gidişi, mimari yozlaşma, tüm kültürel değerlerin bozguna uğraması onda öfke yaratır. Yalnız yaşar, henüz bozulmadığına inandığı bir kahve ya da meyhane köşesi bulursa orada karar kılıp mekân edinir. Kedilere aşırı bir sevgisi vardır. Onlara ellerini, yüzünü tırmalatır. Buna benzer bir aşk ilişkisi bile kurmuştur. Çok sağlıklı görünen bünyesi onu hep korur. Çok yer, çok içer, fakat istifini bozmaz. İşin âdabını bilen çok ender kişilerdendir (Res. 8).

Cihat Burak'ın resmi, kent kültüründeki bozguna, yıkıma karşı açılmış bir savaş ya da başka bir deyimle, bu yozlaşmanın onarımıdır. Hiçbir restorasyon mimarı onun bu gösterdiği başarıya erişememiştir. Büyük bir hiciv ustasıdır aynı zamanda, başbakanları ve karılarını, kızdığı kişileri, azgın ziyafet sofraları ve ayarı bozuk ilişkileri alaya alan resimler yapar. Hiçbir ideolojiye angaje değildir, fakat siyasetin özünü temsil eder. Yahya Kemal ve Nâzım Hikmet resimleri yapmış, Nâzım Hikmet'in ölümüne dair ilginç bir kompozisyon tasarımını gerçekleştirmiştir [RES. 3]. Bu iki şairden başkasına aldırmaz, çünkü onlar kadar büyük olduğunu bilir. Yazdığı öykülerde doyumsuz tatlar vardır. Öte yandan yalnız yağlı ve suluboya resimle yetinmez, baskı tekniklerine girer ve bu alanda da önemli etkiler yaratır. Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu'ndaki sanatçı hocalar, onunla birlikte giriştikleri uğraşları kendilerini tanıtma yolunda kullanırlar. Vitraylar da yapar Cihat Burak, cam üstü boyanın dökülmemesini sağlayan teknikler geliştirir. Yaptığı seramikler, bu işin en ustalarına taş çıkarabilir. Ama o, seramikten kuş evleri yapmayı yeğler. Çeşitli figür kompozisyonlarından oluşan bibloları tek sözcükle birer başyapıttır [RES. 4].

*

Beyoğlu semtinin özellikle Balıkpazarı kesiminde sanatçıların bir gelenek haline getirdiği meyhane faslı son temsilcisini Cihat Burak'ta bulmuştur. Sanatçı, gündelik yaşamının zorunlu bir parçası olarak gördüğü bu serüveni 80'li yıllara kadar sürdürdü. Emekli olunca Feneryolu'ndaki evine taşındı ve Beyoğlu ile ilişkisini en aza indirdi.

Rum meyhanelerinde lâterna çalınan dönem çok çok 60'h yılların başına kadar sürdü. Yüksel Arslan ve Ömer Uluç'un yanısıra bazı şair ve yazarlar, bir de sinemacılar müdavimler arasındaydı. Akademi'den sonraları adı sanı geçmeyen birkaç ressam da katılıyor, ama bu kurumun dışarda beliren güce hayranlığını gizlice temsil etmekten başka bir işlevleri olmuyordu. Aramızda ressam kız da yoktu. Ama bir bakıma olaya Sanat Tarihi Enstitüsü el koymuş olduğu için orada okuyan kızlar vardı. Tabii on-

larla aşk hikâyelerimiz de oldu. Yüksel Arslan gece yarısı Eyüp'teki eve dönebilecek yol parasını bulabilmenin sıkıntısı bir yandan, genellikle bedava yiyip içiyor, sempatisi buna elveriyor, ama öte yandan bir işçi çocuğu olmanın çekingen toyluğu içinde kulaklarına kadar kızarıyordu. Öncelik sırası onundu. Hem de bizim aksimize, hocalarla arasından su sızdırmayan «Avrupa çapında bir ressam» olduğu için bunu hak da ediyordu. Yüksel Arslan 1961'den beri yaşadığı Paris'ten gelip, 1967-68 civarında İstanbul'da kaldığı 1,5 yıl bir yana koyulursa, son 25 yıl içinde sadece birkaç saat konuşma fırsatı bulduğum, ancak her etkinliğini dikkatle izlemekten de geri kalmadığım biridir. Asıl sürekli dostluğu Ömer Uluç'la kurduk. Zaten o, Yüksel Arslan'ın kızaran kulakla-

(Res. 9) Yüksel Arslan'ın Çizimli Bir Mektubu

rına hacamat şakası yapacak kadar parlak zekâlıydı. Hem zeki, hem de çok bilgili ve kültürlü olduğu halde, entellektüel snopluğa pabuç bırakmıyor, şiddet dolu bir alaycılıkla ezip geçiyordu öyle birilerini.

Ömer Uluç geçen süre içinde gene mühendislik eğitimi gördüğü Amerika'ya, Nijerya'ya ve Fransa'ya gitti. Ama her dönüp gelişi anlamlı ve sanatına kattığı yeni izlerle doluydu [RES. 5].
Yüksel Arslan'msa Fransa'da hiç de yabana atılamayacak işler yaptığı bellidir. Ama İstanbul'da kazanılan sıcaklığın Paris'te yitirildiği söylenebilir. Kıvrak bir çizgi yer yer şematik bir illüstrasyon çizgisinin katılığına büründü. Kapital resimleri ve Influences, toplumsal ve bireysel içeriklerin sürrealist yöntemlerle açıklanamayan, ama gene de bu akım çerçevesi içinde de değerlendirilebilen izlerini taşımaktadır. 60'lı yıllarda belki Belçikalı eşinin de dikkat çekmesiyle Belçikalı psikolog Jean Bobon, Yüksel Arslan'ın bazı resimlerini ele almış ve Psych'Art adını verdiği bir katalogda değerlendirmiştir. Psych'Art, Henri Michaud'nun temsil ettiği deha çizgisine kadar uzanan bir kademelenme içinde deli resimlerinin ele alındığı bir çalışmadır. Bu seride Yüksel Arslan'a verilen yer Michaud'nun birkaç kademe altında bulunur. Katalogda yayımlanan resimlerden biri esrar çektiği bir sırada yapılmış bir çalışma, diğeri ise insan ve makine birleşimlerinden oluşturulmuş garip bir fantezidir.

Bana kalırsa böyle bir seri içinde Y. Arslan'ın yer alması Batı'da tanınmak uğruna her çarenin arandığı bir girişime bağlıdır. Homoseksüel ilişkiler, esrar ve benzerleri Y. Arslan için tümüyle içi boş fantezilerden ibarettir. Bu sanatçı gerçek kimliğiyle sakin bir aile babası, burjuva tipi ilişkilere sıkı sıkıya bağlı düzenli bir kişidir; dürüst ve babacandır, saf ruhu çıkarların aynasında ancak hayal meyal yansıyabilmiştir. Yüksel Arslan'ın 1987'de yayınlanan son kitabıysa *Autoorture* adını taşıyor ve bir özgeçmiş niteliği taşıdığı dikkati çekiyor. Bu kitabında yakın dostu olan Fransız sanatçısı Topor'a da çokça yer verdiği görülüyor. Ailesi üzerinde özellikle duruyor.

Yüksel Arslan'ın 1960'lı yılların sonunda 1,5 yıl kaldığı İstanbul'da en büyük özlemi, henüz çocuğun annesi Lidy ile evli olmadığı için, küçük oğlu Arture'ydi. Bu sarışın küçük oğlanın fotoğrafını cüzdanında taşıyor ve ara sıra çıkarıp gösteriyordu. İstanbul'a gelişinin öncesinde ilginç desenlerle bütünleştirmeyi sevdiği mektuplarının birinde bazı kaynak kitaplara olan gereksinmesini dile getiriyor (Res. 9). Yüksel Arslan'm Paris yaşamında verdiği bu 1,5 yıllık İstanbul molası, hem bir gereksinme yüzünden, hem de şöyle bir toparlanıp Paris'te çeki düzen verilmiş yeni bir yaşama başlamak içindi. Çünkü, 1961 sonunda başladığı Paris serüveni ilk altı yılında epey sefilliğe yol açmıştı. Tanmmak için verdiği uğraş psikolog Jean Bobon'un araştırısı içinde aldığı yerle sınırlıydı. Paris'e dönüşünde Lidy onunla evlendi ve böylece yaşamı düzene girmiş oldu. Bu süre başlar başlamaz daha iyi tanınmanın yolunu Marx'ın *Kapital*'ini resimlemekte aradı. Ne de

olsa 1968'deki öğrenci hareketlerinin bağlı bulunduğu düşünce yolları Marx'ın acayip illüstratif yorumuna bazı eksantrik katkılar yapmaya olanak veriyordu. Bu iş gene de çizgiye yön veren ilginç bir vesile sayılabilirdi, ama devrimci akımlarla sıkı ilişkilerin kurulduğu sürrealist yaklaşımlar açısından çok geç kalınmış olduğu da söylenebilirdi. 1968 öğrenci gösterilerinin «düş gücü işbaşına, yasaklamak yasaktır» gibi sürrealist bağlamları olan sloganları karşısında sürrealist sanatın büyük temsilcilerinden sinemacı Bunuel, bu lâflara ilgi duyduğunu biyografik kitabında belirtiyor, ama şiddetten ve taşkınlıktan yana olmadığını da ifade etmekten kaçınmıyor. Şükür çok az kişinin burnu kanadı diyor, eğer aynı şey Meksika'da olsaydı en çok iki saat sürer, ama en az 300 ölüye patlardı, diye de ilâve ediyor. Bir de Türkiye'de neler olduğunu bilseydi, sanırım şaşkınlıktan dehşete düşer ve ne diyeceğini bilemezdi.

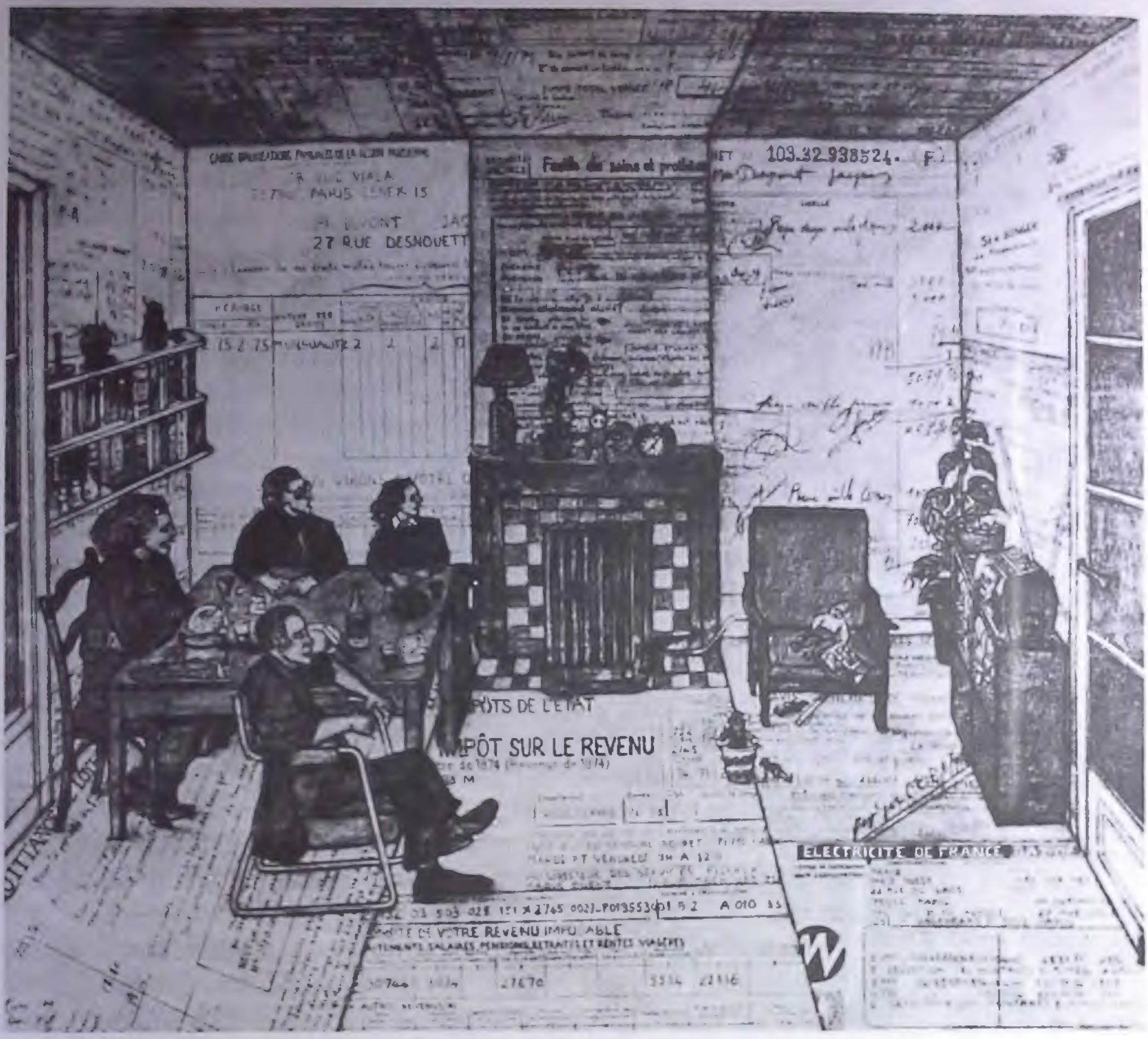
Yüksel Arslan 1975'te bir kitap haline getirdiği Kapital dizisinin orijinallerini satmayı başaramadı. Fakat rahat, düzenli bir yaşam kurulmuş, ardından bir de kız çocuğu olmuştu. Artık akşamları sofra başında televizyon seyrediliyordu (Res. 10).

Sürrealist taşkınlığın boyutlarını ve sınırlarını çok iyi dile getiren ve tüm yaşamını zekâ parıltılarıyla süslemiş olan Bunuel'in Son Nefesim adlı biyografisinde en dikkate değer cümle, filozof Eugenio d'Ors'dan alınmış: «Geleneksel olmayan her şey öykünmedir.» Bunuel'in çok benimsediğini söylediği bu söz, gelenekle bağlarını koparmaya çalışan her sanatçı tutumunu bağlıyor. Ama gelenek, gerçek bireylerin yakasını hiç bırakmıyor.

*

Bireysellik kavramı 1950'li yıllardan itibaren ülkemizde de çok vurgulanmıştır. 1950-60 yılları arasında kültür hayatı, çeşitli düşünce akımlarının sağlı sollu irdelenmeye çalışıldığı kaotik bir sürecin izlerini taşır. Düşünce hayatının kaotik görünümüyle dönemin sosyo-ekonomik tablosundaki Kaos arasında bağlantı noktaları aramak da beyhude değildir. Varoluşçu felsefe, fenomonoloji ve ardından yapısalcı düşünce birbirini izleyen entellektüel modaları yansıtırlar. Kirkegaard, Sartre, Camus çevirileri okunmaya başlanır. Sosyalist düşünce eğilimleri 1960 öncesi Türk sanat dünyasında önemli bir rol oynamaz. Ancak 27 Mayıs 1960 Devrimi ve 1961 Anayasasının öngördüğü bazı demokratik hedeflerin amaç ve anlamları zorlanarak bu türden çabalar içine girildiği gözlenir. Siyasi tartışma ve dava konusu olan bazı plastik sanat olayları 1960 sonrasında ortaya çıkmış, ama bu yolda sanatsal bir varlık da ortaya konulamamıştır. Bu konuya 1970'li yılların sonlarına kadar sempati besleyen sanatçı çevreleri 12 Eylül 1980 öncesindeki siyasi ortamın, bazı istisnalar dışında tam bir yandaşı haline gelmemişlerdir.

Entellektüel etkinliklerin her moda aşamasında gündemde kalmayı koruyan bir sorun, ulusal ve evrensel sanat konusunda-




(Res. 10) Yüksel Arslan: *Politik Yapıtlar Dizisinden*

ki düşüncelerin karşı karşıya gelişidir. Sanat felsefesi ve sanat sosyolojisinin, hangi düşünce sisteminin kapsamı içinde irdelenirse irdelensin, ele almaktan kaçınamadığı sorunlar arasında bu gelir. 1970 ortalarından 1980 ortalarına kadar düşünce sistemine yeni ve iddialı entellektüel boyutlar getiren göstergebilim (semioloji) modasının yoğun uluslararası iletişimden de kaynaklanan çerçevesi içine gene bu sorun girmiştir. İster pratik gereksinmeleri anında karşılayan eleştirel yaklaşımlar, ister bilgi-kuramsal (epistemolojik) düzeyin jargonuna rağbet eden irdeleme çabaları gene bu sorunun yanıtını aramaya yönelmişlerdir. Evrensel sanata ağırlık veren tezlerin bazı eksiklerden, sözgelimi tarihsel mirasa uzak kalmaktan kaynaklanan bir tür reaksiyona işaret ettiği söylenebilir elbet.

1950'lerden bu yana düşünce yaşamını renklendiren çeşitli kuram eğilimleri, entellektüel yaşamın bir yandan zenginleştiğine tanıklık ederken, sosyo-ekonomik yapı değişimleri, nüfus artışı,

gelir dengesizliği, eğitim çıkmazı gibi nedenlerle düşünce hayatının büyük ölçüde yoksullaştığı da gözlenmektedir.

Düşünce çabalarının liberalleşme ortamını değerlendirme ve bu ortama bazı katkılarda bulunmayı amaçladıkları koşullarda daha çok çeviri ya da derleme yöntemlerine başvurulması rastlantı sayılmamalıdır. Belli bir sistem yapısını doğrulayan düşünce sentezi sorunu Türkiye'de çözülebilmiş değildir. Bize kalırsa Atatürkçü ideolojinin de temel hedeflerinden biri, düşünce yapısında sentez niteliğindeki çözümlerle özgün sistemlere ulaşmaktır. Akıl ve bilim yolunda yürünerek ulaşılması gereken sistemler.

Kişisellik ve bireysellik kavramları arasındaki ayrımlar sorunu ancak sistemleşmiş bir düşünce yapısı içinde irdelenebilirdi. Belli bir sistem disiplinine en çok yaklaşmış görünen Ziya Gökalp düşüncesininse bu türden sorunları olmamış, dolayısıyla Türk düşünce hayatında kişi, birey gibi kavramların etkili, köklü bir biçimde tartışılması yolunda bir gelenek de yaratılamamıştı. Ülkede lâisizm yolunda devrimci bir atılım gerçekleştirilmiş olduğu halde, bu önemli olgunun kişi, birey kavramları açısından tahlilci irdelemelerine girişilmemiş olduğu görülüyor. Birey sorunu sanat tarihi çevresinde Batı'ya özgü bir davranış olarak ele alınmakta, gerçeklik duygusuna erişmekte sanatçının kendi varlığını sınadığı bir deney ve savaşım düzlemine yerleştirilmekteydi. Realiteyle insan varlığı arasında oluşan bu tür bir gerilime hesaplaşma da deniyordu. Sanat biliminde Wölfflin yöntemi ve kategorilerinin öğrenimi geçerliydi. Bu yöntem sanat tarihini gözün ve görmenin tarihi olarak da nitelediği için biçim sorununa ağırlık kazandırıyordu.

Wölfflin yöntemi, araştırmacıyı bilimsel açıdan üslup tahlillerine yönelten, böylece plastik biçimin doğru okunması, öğrenilmesi ve anlaşılmasına imkân veren bir değer taşımaktadır. Fakat oluşumlar gene de salt biçimle sınırlı değildir. Biçimleri harekete geçiren, oluşumlarını sağlayan etkenlerin de anlaşılması, bilinmesi gereklidir. Bu noktada da tercihler değişebiliyordu. Eğer üretim ilişkileri ve altyapı kavramına ilişkin diğer sorunların etken değerini abartırsanız, biçim olgusuna ait özgün değerlerden uzak kalmanız işten bile değildir. Bu bağlam içinde Hegel idealizminin karşısına Marx'ın tarihi maddeciliğini koymak da sıradan bir düşünüş olur. Ama Hegel'in genelleyici tutumu karşısına, Kirkegaard'ın diyalektik bakış açısını, olguları, özele, teke, bireye indirgeyen tepkisini koydunuz mu sorunları bir anlam zenginliğine de kavuşturabilirsiniz. Aynı şekilde Nietzsche felsefesinde önemli yeri olan birey kavramını irdeleyerek, çağdaş sanatsal soyutlamanın düşünce babalarından biri sayılan Worringer'e ulaşabilir, onun «will to form» (biçim iradesi) kavramını kendi sanat geleneğimizin özgün, ayrıcalı değerini de aydınlatan bir formül olarak benimseyebilirsiniz.

Sanat tarihinin kronolojik bir katalog düzeni içinde incelenme eğilimlerine karşı düşünce, duyarlık ve yorum yaklaşımlarını içeren alternatif, sanat tarihinde bireyin oynadığı etkin rolü vur-

gulamak zorundadır. Sanat tarihi bir anlamda bireyselleşme sürecinin tarihi olduğuna göre, bu yaklaşımdan kaçınılamayacağı bellidir. Üstelik çağdaş gelişmeler bireyin sanatsal yaratmada üstlendiği rolün, ne denli yoğunlaşmakta olduğunu göstermektedir. 1950 -60 yılları arasında bireyselleşme sorunu karşısında bilinçli, ancak zaman zaman ölçüyü aşma eğilimi gösteren çabalar görüldü. Batı taklitçiliğinin bir belirtisi olmaya başlayan bu türden eğilimler karşısında, bireyselleşmenin bize özgü kriterleri belirlenmeliydi. Böylesine yeni ve zor bir sorunu aydınlatmaya çalışmanınsa karmaşık ve yoğun bir düşünce etkinliği gerektirdiği bellidir. Kısaca bireyselleşme olgusu otantik değer ölçütleri ve geleneksel mekanizmaların yerel sistemleri dışında gerçekleşemezdi. Fakat bu apaçık belirlemenin kanıtlanabilmesi de çetin bir uğraş gerektiriyordu.

Tarihsel gelenekler, insan yapısı ve insanın eylem biçimlerine bakıldığı zaman her yerde olduğu gibi bizde de kesin kurallar ve dogmalarla sınırlanmış değişik tablolarla karşılaşılır. Bir ülkenin yaygın bir oranda bağlı olduğu dinin getirdiği sınırlamalar, coğrafi, stratejik konumlara kadar pek çok etken, toplumsal yaşam koşulları üzerinde baskı mekanizmalarının oluşmasına neden olur. Sanat, yazın ve düşünce faaliyetlerinde birtakım klişelerin, kalıpların, bir başka deyişle, dogmaların gelişmesiz, durağan tekrarına dayanan bir sürecin tarihsel mekanizması, çağdaş, modern yaşamın eylem verileriyle bağdaştırılamaz; tümüyle farklı bir sistemin, örneklerine ancak Batı dünyasında rastlanan bir sistemin benimsenmesi gereğine inanılır. Tarihsel veriler dünyamızın salt dogmalar yolundan açıklanmaya çalışılması kanımızca «bizatihi bir dogma» yaklaşımı idi. Tarihe yabancılaşan bir tarihçiliğin geçerli ya da tutarlı olabileceği de söylenemezdi. Bizce geçmiş benimsenerek, kavranarak inkârına girişilebilecek bir alandır. Fakat inkâr ve doğrulama ikileminin ince ayrım noktası üzerinde denge kurmak zordur. İleri sürüldüğü gibi, yalnız dogmaların geçerli olduğu bir alan değildi geçmiş; durağan değil, kendine özgü bir gelişme içindeydi. Üstelik gelişmesini giderek farklılaştıran, bir anlamda yoğun bir biçimde belirginleştiren ana koşulları, kendi iç dinamiklerinden başka bir etki alanına borçlu da değildi. Geçmişte de bireysel devinim gücünden yoksun değildi kişi, fakat bu güç erken Hıristiyan passionlarında temellenen dramatik eylem biçimlerine dönüşmüyor, sürekli keşiş deneyimlerine başvurmuyor, doğa ve toplum katmanlarıyla bütünleşme duygusunu somut ifade biçimlerine kavuşturuyordu. Bir bakıma bireysel merkezileşme, doğa ve toplum koşullarının dağınık sürekliliğine bağlı ve ortak duyarlılığın paylaşıldığı modüler bir çeşitlilik ortaya koyuyordu.

*

1950'li yıllarda hızlanan modernleşme olgusu, ulusal tarihe karşı yeniden ve bazen sert, acımasız olan tavırların takınılması-

na yol açmıştır. Üstelik bu bilimsel düzeylere aktarılan Türk sanatı tarihini incelemelerinin değerlendirme ölçütlerine de karşı bir tutumdur. Bir yandan bu incelemeler önem kazanmakta, öte yandan Türk sanatı, Avrupa sanatı karşısında yargılanıp, çağdaşlaşma, modernleşme sürecine bir kaynak değeri taşımadığı ileri sürülmektedir. Hattâ bu ilginç tarihsel alanın çağdaşlaşma olgusuna karşı bir mekanizma içinde kendini tüketip yitirmiş olduğuna da inanılmaktadır.

İkinci Dünya Savaşı ve sonrasının Türkiye'de de yarattığı bazı etkiler vardır. Teknolojinin çarpıcı bir hızla gelişmesi ve benzeri tüm olgular ülkede bunalım sonuçlarına dek ulaşan etkiler doğurmuştur. Sanat ve yazın alanı o müthiş badireyi dumansız ve kansız atlatmış olmanın telâşlı şımarıklığı içine girmiştir. Fakat bu dehşet aynı zamanda ulusal tarihten kalan anılara sarılma gereğini de duyurmuştur. Sonraları pişmanlıklara yol açan tarihsel değer yargıları, çağdaşlaşmada Batı'ya doğru yönelişin bu kriz dönemecinde ortaya çıkmışlardır. Ünlü din bilgini Abdülbaki Gölpmarlı'nın Osmanlı yazınını ağır bir dille suçladığı *Divan Edebiyatı Beyanındadır* adlı ilginç kitabı, 1950'li yıllar sonunda artık bizzat kendisi tarafından vahim bir yanlışlık olarak niteleniyordu. Sabahattin Eyüboğlu'nun ilk kez Yeni Ufuklar dergisinde yayınlanan *Şiirin Yapısı* adındaki ünlü inceleme yazısı ise kesin bir bilimsellik savı taşıdığı için sonraları bir öz-eleştiriye mazhar olamadı. Ünlü düşünür bu incelemesinde, geleneksel Türk şiirinin tarihsel örneklerini dünya gerçeklerinden soyutlanmış imge klişelerinin donuk tekrarına dayanan bir sisteme bağlı görüyor, Batı şiirininse geliştirmeci bir mantık düzeni içinde gerçekleri yansıtageldiğini belirtiyordu. Bu yaklaşımın, doğa ve tüm gerçek olgulara Batı dünyasında yöneltilen bakışın «natüralist, organik» değerlere bağlı kalma zorunluluğu ile, kendi dünyamızda soyutlayıcı iradeye bağlı biçimsel dışlaştırma davranışı arasındaki ilintileri gözden çıkardığı belliydi. Özgün bir beyit sisteminin içinde saklı bulunan geometrik şema gerçekliğinin, reel dünyayı motifler dünyasının bir aracı haline getirme yolunda en az Batı şiirinin düzeyinde bulunduğu da böylece inkâr edilmiş oluyordu. Sabahattin Eyüboğlu ile çevresindeki sanat ve yazın adamlarının Yunan mitolojisi ve Batı Anadolu kesimindeki uygarlık verileri üstüne kurduğu düşler, bir düşünce fantezisi olmaktan öteye gitmiyor, bölgesel, yöresel geleneklere ait gerçek sorunlar üzerine çekilen yaldız, Halikarnas Balıkçısı gibi yazarların yöresel efsaneleri abartan hayal güçleriyle turistik bir parıltı kazanacağa benziyordu. Nitekim böyle olmuş, fakat bu tür yaklaşımların düşünce sisteminden hiçbir izin kalmadığı yatırım ve eğlence alanlarında tipik bir kültür yozlaşmasının belirtileri sergilenmeye koyulmuştur.

*

1950-60 arasındaki siyasal iktidar, İstanbul kenti üstüne girişilen yenileme eylemleriyle, kentsel karakterin bozulmasına yol

açan ilk adımları atmıştır. Yapılan iş, halkın daha rahat hareket edip daha geniş bir soluk alması savına dayanıyor, fakat düzensizliğin ve akıbetinin bilincinde olmadığından tıkanıklık ve soluksuzluğun filizlenip yaygınlaşmasına emsalsiz bir çanak da tutmuş oluyordu.

Bir yandan Mehter takımının yeniden kurulması gibi, giderek turistik yönden ilginç bir çekicilik kazandığı söylenebilen işlerin yanısıra, demokrasi sürecinin artık üzerinde güç bir denetim kurabildiği, laikliğe karşı yobaz eylem çığırının açılması, siyasal iktidarın denge mekanizmasında çatlaklar belirdiğinin bir göstergesi oldu. Siyasi iktidarın bu dönemde sanat çevreleriyle ilişkisi, liberalleşmenin yeterli ekonomik desteğe sahip bulunmadığı bir tür başıboşluk olarak nitelenebilir. Bu başıboşluk, akademik hegemonyanın alabildiğine geçerli olduğu ilk Cumhuriyet üslupları dönemindeki koruyucu destekten daha mı kötüydü? Tek parti dönemini temsil eden Cumhuriyet Halk Partisi'nin sanata ve sanatçıya hiçbir güdüm programı uygulamamasına karşın, toplumsal ve ekonomik yaşam tarzına yönelik zorunlu kısıtlamalardan gelen belli belirsiz bir baskı sözkonusu değil miydi? Bizim kanımızca liberalleşme yolunda görülen belirtilerin getirdiği başıboşluk, modernleşme olgusuna yeterince intibak edilemeyen kararsız ve olanaksız bir devletçiliğin, sanatı üretime yöneltme ve sonunda kısıtlı bir koruma altında bulundurma eğiliminden daha tutarlı bir görüntü oluşturuyordu. C.H.P.'nin sanat programı içinde düzenli yıllık devlet sergileri ve yurt gezileri vardı. Ama ne yurt gezileri, ne de devlet resim-heykel sergilerinden elde edilen sonuçlar programlı bir müze korumacılığı ve parlak bir sergileme düzeniyle bütünleşmedi.

Araştırmacılar, Türkiye'de devletçiliğin Cumhuriyet döneminde kazandığı ilk önemli boyutun 1929 dünya ekonomik krizinin zorunlu bir sonucu olduğunu belirtiyorlar. Bunda gerçek payı olduğu kuşkusuzdur. Ancak liberal ekonomi eğilimleri, Cumhuriyet'in devralıp radikal bir temele oturtmaya çalıştığı yenilenme çabaları içinde varolduğu kadar, Cumhuriyet felsefesinin de önemli bir cephesini oluşturuyordu. Yeni egemen eğilim bu idi ve gereksindiği süreç adım adım gerçekleşmek zorundaydı. 1930'lu yıllarda «Kadro» dergisinde ünlü yazarlara yöneltilen bir soruşturmanın konusu olarak devlet ve sanat ilişkileri üzerine getirilmek istenen ağırlık, tarihsel bir anı olarak kalmaya yargılıydı. Liberalleşme ortamına atılan adımlar içindeyse devletten destek bekleyen sızlanmalar eksik olmasa da, sanatçının yeni bir statü arayışı içine itilmesi, verimli bir geleceğe yönelen bireyselleşme egzersizleri için bulunmaz bir fırsat sayılabilirdi.

*

1951-55 yılları arasında tarihsel bir ilk özel galeri etkinliğini gerçekleştiren Maya Galerisi'nin serüvenine göz atıldığı zaman, bu galerinin satış yönünden henüz şanssız bir evrede bulunduğu-

nun bilincinde olduğu, basından gördüğü desteğe rağmen masrafları çıkarma kaygısından ötesini düşünmediği anlaşılıyor. 1954 yılında kapanma sınırına geldiği bir dönemde, Kurtarıcı Sergi adı altında sanatçıların yapıtlar vererek destekleyip galerinin açık kalmasını sağlamaya çalışmaları da, ilginç bir özel galeri tablosu olarak karşımıza çıkıyor. Maya Galerisi'nde açılan sergilerinden sonra sürekli etkinliklerini günümüze değin sürdürebilmiş sanatçı isimlerini N. Günsür, Zühtü Müridoğlu, Avni Arbaş, Füreya, Ferruh Başağa, Aloş (Ali Teoman Germaner), Nuri İyem, Ömer Uluç, Adnan Çoker gibi sanatçılar oluşturuyor. Kuzgun Acar ve Yüksel Arslan'ın Maya Galerisi'ndeki önemli sergilerinden daha önce söz etmiştik. Bunların yanısıra İhsan Cemal Karaburçak, Fethi Karakaş, Kemal Sönmezler gibi artık hayatta bulunmayan ressamların da galerinin sergi programlarında yer almış olduklarını görüyoruz.

Adalet Cimcoz'un sahibi bulunduğu Maya Galerisi, M. Ali Cimcoz, S. Eyüboğlu, C. Tollu, Tunç Yalman, Fikret Ürgüp, Şevket Rado, Fikret Adil, Yaşar Nabi, Zahir Güvemli, Bülent Ecevit, Safa M. Yurdanır, Ercüment Kalmuk gibi sanatçı ve yazarların basında yer alan desteğini görmüş olsa da 1955 yılında kapanmak zorunda kalmıştır. Galeride resim ve heykel dışında seramik (Sadi Diren, Füreya), fotoğraf (N. İpşiroğlu) ve karikatür sergilerinin de yer almış olması ilgi alanının genişliğine işaret eden olgulardır.

Resim sanatıyla bazı dolaysız ilişkileri bulunması bakımından fotoğraf ve karikatür dallarının sözkonusu dönemdeki gelişim temposu ve önemli ustalarına değinmenin gerekli olduğunu düşünüyorum. Bu ilginç alanlara dair ayrıntıları başka bölümlerde ele alacağımızı belirterek, Maya Galerisi'nin etkinlik süresini izleyen dönemde hangi olanakların yaratılmaya çahşıldığını görelim.

Bu dönemde atölyeler çevresinde uyandırılmak istenen ilginin sanatçıların dolaysız çabalarını yansıtması bakımından önde gelen bir yeri olduğu söylenebilir. Sanatçının yaşaması ve bağımsızca üretimini sürdürmesi için, yapıtlarını ilgili bir kesimin kişileri ya da kurumlarına satmaktan başka çaresi yoktur. Gerekiyorsa bu satışlar çok küçük rakamlar ve hattâ taksit ödemeleriyle gerçekleştirilecektir. Bu yetersiz koşullara ek olarak ne yapılabilir? İzmir Uluslararası Fuarı gibi büyük organizasyonlar, 50'li yıllarda İstanbul'da başlatılan sanayi sergileri, vb. için düzenlenen pavyonlarda dekoratif resim, süsleyici heykel ve kabartma işlerine girişmek.

Sanat eğitiminden geçmiş ya da özel atölyelerden yetişmiş, bazıları da otodidakt olan sanatçıların mensup oldukları toplumsal tabakalar üzerine yapılmış ayrıntılı bir araştırma yoktur ülkemizde. Ama gözlemlere dayanılarak yapılan saptamalar, sanatçılardan büyük çoğunluğunun orta tabakadan geldiğini, pek azınınsa zengin ve yoksul tabakalardan geldiğini ortaya koymaktadır. Hemen İkinci Dünya Savaşı ertesinden başlayarak 1980'li yıllara kadar Avrupa ve Amerika'da şanslarını denemeye gidenler

arasında kendi imkânlarını kullananların varlıklı bir kesimden geldiği bellidir. Orta eğitimlerini Galatasaray Lisesi gibi paralı okullarda yapmış olan sanatçılar arasında Avni Arbaş, Selim Turan, Cihat Burak, Fikret Muallâ gibi ünlüler bu imkânı gerçekleştirmişlerdir; varlıklı bir aileden gelen Abidin Dino ile varlıklılık koşullarını iyi kullanabilen diğerleri, Mübin Orhon, Şükriye Dikmen'le, Hakkı Anlı, Paris deneyimlerinden bazı kazançlar sağlamış sayılabilirler. Devlet tarafından Batı ülkelerinde sanat eğitimi yapmak üzere gönderilenler ve sanatçıların yurt dışındaki yaşantı koşullarına ne ölçüde uyum sağlamış oldukları konusuna bazı ayrıntılarla değinmek isterim. Fakat daha önce Türkiye'deki yabancı ülke misyonlarmın Türk sanatçılarına sağladıkları etkinlik olanaklarını belirtmek gerektiğini düşünüyorum.

*

Yabancı ülke elçiliklerine dolaylı ya da dolaysız bir biçimde bağlı bulunan kültür dernekleri, temelde kendi ülkeleri ve kültürlerinin propagandasına yönelmek, varolan sempatileri pekiştirmek ya da yeni sempatiler yaratmak amacını taşıyorlar. Oldukça yaygın bir düzeyde konferanslar, film gösterileri ve sergilerle bu amacı gerçekleştirme yolunu tutuyorlar. Bu etkinliklerine Türk sanat çevresinin ürünlerini sergileme çabası eklendiği zaman, bundaki amaçlarının kendi kolonileriyle aydın Türk çevreleri arasında yakın ilişkilerin kurulmasına yardım etmek olduğu akla geliyor. Resim sergilerine düzenli bir teşhir salonu sağlamak işinde İstanbul, Ankara ve İzmir gibi büyük kentlerdeki yabancı misyonerler öteden beri duyarlı davranagelmişler, özellikle İstanbul'da Fransız, Amerikan, İngiliz ve Alman Derneklerinde önemli sergiler açılmıştır. İşin ilginç yönlerinden biri, özel sanat galerilerinin sayıca ya da nitelikçe varlıklarını duyuramadıkları bir dönemde, yabancı misyonların sergi salonları, öncü, aktif sanatçıların yapıtlarını sergileme olanaklarını buldukları mekânlar olmuştur. Yabancıların Türk sanatının çağdaşlaşma serüvenlerine karşı ilgili ve duyarlı oldukları dönemler geç Osmanlı çağına kadar iner. ABC kulübündeki sergiler, salon sergileri, daha sonra Galatasaraylılar Kulübü adını alan Societa Opereia'daki sergi faaliyetleri, Türk sanatçıların yabancı misyon şefleri ya da yabancı iş adamlarının desteklerine borçlu oldukları etkinlikler olarak görünür. Birinci Dünya Savaşı'nın öncesi ve sonrasına rastlayan yabancı misyon ilgileri İkinci Dünya Savaşı ertesinde yeniden canlanmış görünmektedir. 1950'li yılların başına kadar Taksim'deki Fransız Konsolosluğu'nun sergi salonu bazı ilginç sergilere sahne olmuştur. Maya Galerisi'nin açılmasından önce gerçekleşen önemli bir sergi, Nuri İyem'in öğrencilerinden oluşan «Tavanarası Ressamları» adını taşıyan ve aralarında Ömer Uluç'un yanısıra Dr. Güngör Güven, sonradan sinema alanına yönelen Atıf Yılmaz Batıbeki gibi gençlerin bulunduğu gruba aittir. Aynı yerde yer alan Balaban sergisinden daha önce söz etmiştik, bu mekânda

1950'li yılların sonunda yer alan, anımsanmaya değer bir sergi de, Fethi Karakaş'a ait olanıdır.

Dört yıl süren bir faaliyet sonucunda maddi olanaksızlıklar yüzünden kapandığı anlaşılan Maya Galerisi'nden artakalan boşluğu bir yabancı misyon salonunun doldurabilmiş olması Cumhuriyet dönemi Türk resim sanatının en ilgi çekici olaylarından birisidir. 1956 yılında Türk-Alman Kültür Derneği'nde başlatılan çabalar, 1959 yılında verimli olmaya başlamış ve 1960-70 yılları arasında İstanbul'un en önemli sergi olayları, bu derneğin önce Beyoğlu Alyon Sokak, daha sonra Tünel'deki Müeyyet Han'da bulunan mekânlarında yer almıştır. 1986 sonunda İstanbul'daki özel galeriler arasında müstesna bir yeri olan Maçka Sanat Galerisi' nin Türk-Alman Kültür Derneği'nin 30. yılını kutlayan bir sergi açtığını görüyoruz. Dernek tarafından hazırlanan broşür, yabancı bir misyon salonuna bir Türk mekânı havası vermeyi başaran Dr. Robert Anhegger'in açılmasına yardımcı olduğu sergilerin bir panoramasını karşımıza koymaktadır.

*

Türk-Alman Kültür Derneği Galerisi'nde açılan sergiler 1959 yılından sonra düzenli programlarla uygulanıyor. Nuri İyem, Adnan Çoker, Aliye Berger, Ömer Uluç, Sarkis, Adnan Varınca, Mustafa Esirkuş, Tülây Tura, Kuzgun ve Ferruh Başağa'nın yanısıra Özden Akbaşoğlu, Asuman Kılıç, Nezih İyem, Oktay Günday, Yaşar Yeniceli, Sinan Bıçakçıoğlu, Seniye Taylan, Nevin Çokay, Lerzan Bengisu, Cevdet Altuğ, Nil Yalter, Ali Bütün gibi sanatçıların, sergi programlarının düzeni içinde 1962 ve daha sonraki yıllarda üslup gelişmeleri hakkında izleyicilere fikir edinme fırsatını verdikleri görülüyor.

Sözkonusu mekânda daha sonraki yıllar içinde yapıtlarını sergileyen sanatçıların isimleri eleştirel bir değerlendirmeyle ele alındığı zaman, etkin bir gelişme ortaya koyan ya da bunu yeterli düzeyde başaramamış olanlar arasındaki nitelik düzeylerine dikkat çekilmiş olacaktır. Fakat daha önce derneğin Beyoğlu Alyon Sokak'taki küçük galeri salonunda 1959 yılında açılmış olan üç önemli sergiyi anımsatma gereği vardır. Yüksel Arslan, Orhan Peker ve Adnan Çoker'e ait olan bu sergilerden her biri etkin ve güçlü bir gelişim tablosu sergileyen sanatçı tutarlılığının örneklerini oluşturmaktadırlar.

Paris'teki Goetz atölyesinde devlet burslusu olarak sürdürdüğü çalışmaları 1950'li yılların sonunda tamamlayan Adnan Çoker, Akademi eğitim kadrosu içindeki eğitici etkinliğini öncü sanat akımlarının sürekli bir yandaşı olarak bugünlere getirmeyi başarmıştır. Adnan Çoker'in 1953 ve 54 yıllarından başlayarak soyut sanat alanında ortaya koyduğu çabalar, aynı yıllarda soyut akımların ateşli bir savunucusu olan Nuri İyem ve Ferruh Başağa'dan daha ileri bir düzeyi amaçlayan, başka bir deyişle, bu alanda eskimişi değil, güncel olanı, akım yeniliklerini izleyen bir

(Res. 11) Adnan Çoker: *Mavi Baro*
1961. Kâğıt üzerine
guaj

tutuma bağlı görünüyor. A.B.D.'de 1940-60 yılları arasında geçerli ve uzun ömürlü sayılabilecek bir akım olan soyut ekspresyonizmin etki alanı Paris yoluyla Türk sanat çevrelerine de uzanıyor ve müzik eşliğinde spontane bir resim aksiyonu olarak uygulanan özgür resimsel davranış Adnan Çoker'in öğrenciler arasında da yaygınlaştırmayı başardığı bir önem kazanıyor. Çoker'in 1950'li yıllarda yeni ve modern bir boyut kazanan tarihsel kökenlere bağlılık, ulusal-yerel biçim iradesinin çağdaş resim sentezlerine kazandırabileceği yeni değerler üstüne, önemli bir bölümü tarafımızdan ileri sürülen tezlere de belli bir ölçüde rağbet ederek, kaligrafi (hat) geleneğinin spontan, meşk aksiyonlarına uygun çalışmalar içine girdiği de görülüyor (Res. 11). Soyut leke ve çizim ilintileri arasında yapısal düzen bütünlüğü adına gerçekleşen özgün resimsel yaklaşımlarda 1945-50 yılları arasında Akademi'deki Zeki Kocamemi atölyesinin konstrüktivist karakteri de açıkça belirgin oluyor. Münih'teki Hoffman atölyesindeki öğrenimini, inkâr edilmez bir yerel konstrüktif anlayışa ulaştıran Kocamemi, bir bakıma çağdaş Batı soyutlamasının ilk ürünlerini Münih'te ortaya koyan bilimsel çabaların da bir taşıyıcısı olarak görülmek gerekir. Kocamemi'nin özgün bir deformasyon anlayışı geliştirmekten öte figüratif olmayan soyut resim çalışmaları alanında dolaysız bir katkısı yoktur. Fakat Adnan Çoker gibi önemli soyut yaklaşımlar içine giren bir sanatçının yetişmesindeki rolü göz önüne alındığı zaman, dolaylı mesaj iletimleriyle bu güçlü resim tutkusunun geleceğine yön verebilen işlevi üzerinde durmak yersiz değildir kanısındayız.

Adnan Çoker sonraları hem bazı genç üslup değerlerini eğitip yüreklendirmesi, hem de avant-gard (öncü) tutkularını yitir-

meden sürdürmüş olmasına karşm, üslup gelişimi içinde ulaştığı belli birtakım değerlerin geometrik simetri çerçevesi içine sıkışmış olarak da görülebilir. Yerel mimarinin kemer ve kubbe biçimlerinden esinlenerek gerçekleşen bu yeni düzen şeması 60'lı yılların sonlarında ortaya çıkmıştır. Mistik denebilecek bir ışıklandırma sisteminin mordan beyaza ulaşan degrade renklendirme yöntemi genelde simsiyah bir fon üzerinde simetrik biçim oluşumlarına kazandırılmak istenen müzikal bir ritm akışına ulaşır, ancak içerik yönünden vurgulanmak istenen transendent amacın gerçekleştiği kuşkuludur. Bu yüzden Adnan Çoker'in resmi, öncü eğilimleri destekleyen tüm yaklaşım ve davranış yöntemleri de gözönüne alınarak formalist-biçimci bir akademik kategori düzlemine yerleştirilebilir (Res. 12). İlkin Beyoğlu'ndaki Amerikan Kültür Derneği'nde sergilenen bu yeni biçim anlayışına, Adnan Çoker'in bir elektronik longplayinin kapak dizaynını yaptığı müzikçi İlhan Mimaroğlu'nun Türk dinsel müziğinden motif ve ezgiler içeren özgün bir çalışması eşlik ediyordu. Böylece, mistik bir uyum elde edilmekte olduğu hakkında bazı izlenimler doğmakla birlikte, bu olay bir deney aşamasında kaldı. Adnan Çoker'in giderek mimarî motif ilişkilerini aza indirgemek suretiyle giriştiği düzen çeşitlemelerine «minimal» bir anlamlılığın değerleri de yüklenmeye çalışıldı. Hattâ bu minimalist davranış degrade renklendirme özelliklerine sahip simetrik biçim parçalarının resmin düz zemininde iyice yana kayarak şasinin dik yan kenarına indiği sonuçlara ulaştı.

(Res. 12) Adnan Çoker: *Kompozisyon*. 1986. 150x150 cm

Resim zemini üzerinde boşluğa, düzlüğe yer vermeyen önceki davranışlarını bırakıp, Adnan Çoker'in düz bir siyah fon denemesine girişip bunu sürekli kılması bizim kanımıza göre Ömer Uluç'un düz, ama çeşitli renk fonları üzerinde oluşturduğu kompakt motif çeşitlendirmeleriyle ilişkilidir. Bunun bir taklit olamayacağı açıktır. Ancak düz zemin olgusunu deneyen bir üslup hesaplaşması olarak kazanmayı başardığı değerler üzerinde durmak gerekir. Ruhsal yapı bakımından sanatçılar arasındaki ayrımda da belirtileri görülen yaklaşmalar, üslupların ifade gücü yönünden ulaşabildiği yoğunluğa işaret eder. Ömer Uluç'ta bir arma, ya da figürleşmeye yönelik izler taşıyan, renk halatlarıyla oluşan figür yumağı, resim mekânıyla yer aldığı doğal mekân arasındaki gerilimi yansıtan ironik bir dramın zeminine yerleşmiştir [RES. 6].

Türk resmi üstüne bazı bilimsel çalışmaları bir süre birlikte sürdürdüğümüz Adnan Çoker'in şematik titizliği, olaya ancak bir katalog sorunu olarak yaklaşabilmesi doğal olarak anlaşmazlığa varmıştır. Yararlı olmakla birlikte kapsamı sınırlı olan monografik ya da toplu katalog çalışmalarıyla Çoker'in gene de Akademi içinde önemli bir boşluğu dolduran katkılarından söz edilebilir. Bazı yazarlık deneylerini ikinci eşi ressam Canan Baykal'm bu yoldaki atak davranışlarına borçlu olduğu konusunda bazı izlenimlerim vardır. 19. yüzyıl sonu Osmanlı primitif ressamlarının tümüyle fotoğraftan yararlanmış olduklarını bir rastlantı ve önemsiz, kısa bir araştırma sonucu keşfetmiş olmayı, kendisiyle eşitçe paylaşmak istememe karşın, bu konuda giriştiği hırslı davranışın temelinde de gene aynı eşinin olduğunu düşünüyorum. Kadınlar başarıyı seviyorlar, ama başarılar konusundaki tevazuları kendi çıkarlarına göre çarpıtıyorlar, çıkarlarına uygun sahiplenmeleri sanırım teşvik ediyorlar.

Fakat kadınlar arasında kuşkusuz çok özlü, çok anlamlı ve alabildiğine derin bir duyarhğı pervasızca taşımış olanlar da vardır. Tanıdığım sanatçı eşlerinin tümü, Çoker'in eşleri de dahil saygıdeğer kişilerdir. Fakat bunlar arasında yalnız biri, daha önce de sözünü ettiğim Ömer Uluç'un eşi Sevim Burak, bu ünlü kadın öykücümüz eşsiz bir mizaca, engin bir mizah duyarlılığına sahipti. Her sırası geldikçe ondan tekrar tekrar sözetmek, anısını yâdetmek isterim. Ömer Uluç'un sanatını değerlendirme yönünde fikir ahşverişi ve dostluk ilişkileri içinde en makbul saydığı kişi ben olmalıydım ki, Sevim Burak'ın felsefeci yazar Önay Sözer'in Uluç'un sanatını abartılı cümleler ve övgülerle ele aldığı bir makalesinin bana karşı hazırlanmış, üst perdeden bir anlaşma ve bir eleştiri komplosu olduğu hakkında yaptığı mizah dolu uyarı, benim bu eleştiri safsatasını ifsad eden yazı girişimim üzerine Uluç ve Sözer'le hayli süren dargınlıklarla sonuçlanmıştır. Sonradan kızgınlıklarını bir yana bırakıp benimle barıştılar ve bu süreç, özellikle Ömer Uluç'la dostluğumuzu pekiştiren bir anlam da kazandı.

*

Sanatçılar arasında unvanı olan kişilere, yani üniversite mensubu gibilerinin yargılarına fazlaca değer verilirdi. Yüksel Arslan'ın, Prof. İpşiroğlu, Doç. Adnan Benk, Doç. S. Eyüboğlu gibilerinin yargılarını yan cebine koymaktaki ustalığından söz etmiştim. Daha önceleri H. Ziya Ülken, Şekip Tunç gibi profesörlerin kendi anlayışları doğrultusunda akademizmi eleştiren ya da tutan davranışlar içine girdikleri gözlenmiştir. Üslubunun yazınsal önem ve ayrıcalığı bir yana, A. Hamdi Tanpınar'm bile değer yargılarını bir «otorite» edasıyla ortaya koyduğundan söz edebiliriz. Daha yeni tarihlerde 1970'li yılların ortalarından başlayarak mimarlık tarihçisi Prof. Doğan Kuban'ın, gene bir ölçüde ünvan otoritesini yansıtan bir sanat kuramcısı edasından ayrı düşünülemeyeceğine dikkat çekebiliriz. Sanatçıların toplumda önemsenme gereksinmesiyle herbiri aynı zamanda birer değer olan bu yaklaşım sahiplerinden destek beklemeleri doğal, ama yetersizdir. Sanatçılar bir bakıma tıpkı onlar gibi kendi yaratıcılığı ile kendini varetmeye çalışan eleştirmen potansiyeliyle birlikte varolur, bu ilgiyle yüklü sevgi ve anlayıştan asıl besini alır, ama onlara sadece yapay bir süs, bir mücevher olarak takılan o tür yargılara teşne olmayı elden bırakmazlar. Doğrusu ancak iddialı hatunların marifeti olan bu tür davranışların, önemsenmek uğruna da olsa gerçek sanatçılara yakışabileceğine inanmıyorum. Kaldı ki eleştirel misyonun yaratıcı bir profesyonel alan olduğu ileri, uygar ülkelerde böyle işlerin modası çoktan geçmiş, hattâ belki de hiç olmamıştır. Unvanlı kişilerden yapay ve hayali takı övgüleri almaktansa, değerini bilen ve ödeyen bir koleksiyoncunun sanat metaları arasında örneklerini bulundurabilmek asıl yeğlenmesi gerekendir. Giderek Ömer Uluç vesilesiyle değindiğim unvanlı yargılara rağbet eğilimleri eridi. Öte yandan şöyle bir öz eleştiri getirmem de gerekir. Sözkonusu yazıya gösterdiğim tepki temelde haklı olmakla birlikte, belki sanatçıya yöneltilen övgüyü kıskanıyor, belki de kendim o denli süslü cümleler, bilgiç eda ve tavırlar ortaya koyamamanın sıkıntısını sergilemiş oluyordum. Ama kıskançlık insan ruhuna gereğinden çok egemen olmamışsa, pek de yabana atılacak bir hal değildir bence. Hele sonuçta kısmet bana ise.

Bir mimarlık tarihçisi olan Doğan Kuban'ın çağdaş Türk resmiyle ilgili kuram çabalarına karşı takındığım tavırda da «unvan cüppesi» ve «Jargon» kavramları çerçevesi içinde giriştiğim eleştirileri şimdi çok haklı bulmuyorum. Bu kuram çalışmaları bazı araştırmalarda dipnotu olarak kullanılmalarının ötesinde ressamların işlevsel olabilecek düşünsel bir altyapı oluşturma çabalarına pek de büyük bir katkı sağlamış değil, fakat tutarlı bir iç mantığa sahip olmaktan uzak da değildir. Kuban'ın kuramsal yaklaşımlarına ilerde biraz daha ayrıntılı olarak girmek isterim. Fakat daha önce felsefe kürsülerinin sanat eleştirisi alanında etkin bir rol oynamayı hiç de başaramamış olduklarını belirtmem gereklidir. Buna bir örnek estetik ve sanat kuramcılığı alanında yararlı yayımları olan İsmail Tunalı'nın eleştirel yara-

tış ortamına uyum sağlayamamış olmasıdır. Tunalı daha sonra gene sözünü etmek istediğim bir ressam grubunun düşünsel çabalarını destekleyen bir kitabı yazımını üstlenmiştir. Psikiyatr Prof. Süleyman Velioğlu'nun başkanlığı ve sözcülüğünü yürüttüğü Akatünvel ressam grubu, genelde statik bir üslup fenomeni olmanın ötesinde, ontolojik sorunlardan hareket etmeyi öngörmüş, psişik ve tinsel çözümlemelerin dinamik bir biçimde üslup olgusuna yansımadığı ürünler ortaya koymanın ötesine geçmemiştir. Akıl ve ruh hastalarını resim yaptırarak tedavi etme yöntemlerini geliştiren Velioğlu'nun, bu yararlı çabaların ötesinde Türk sanatçı ortamındaki psişik yapı olgularını araştırma etkinliğine girmediğini de görüyoruz. Bundan söz etmenin nedeni, ilginç bir inceleme yapacağını umarak Yüksel Arslan'ın resim örneklerini kapsayan bir tomar fotoğrafı kendisine vermiş olmaktan pişmanlık duymamdır. Başka bir yerde söylediğim gibi, Yüksel Arslan, Avrupa'ya gidip yerleştikten sonra psikolog Jean Bobon'la kurulan ilişkiden Psych'Art'da yayınlanan bir sonuç çıkmıştır. Bu olayın Yüksel Arslan'ın Batı'da tanınmak için verdiği uğraşın bir parçası olarak ele alınabileceğini de vurgulamıştım. Bu kanımı doğrulayan başka bir olay 1970'de ortaya çıktı. Jean Bobon'un oğlu Daniel Bobon, İstanbul'a gelerek AKM'de yapılan Psikopatolojik Sanat ve İfade Kongresi'nde Yüksel Arslan'm erotik içerikli kaligrafik çizimleri üstüne bir bildiri verdi. Kongre öncesinde bazı bilgi ve ayrıntılar elde edebilmek için Daniel Bobon'un aradığı kimseler arasında ben de vardım ve bildirisinde tarihsel olay ve sorunlar konusundaki yanlışlar dikkatimi çekmişti. Yüksel Arslan beni aramasını söylemiş ve hakkımda en doğruyu yazan odur, demiş. Bu hoşuma gitmiş, ancak adamcağızı ciddiye alamadığım için, Yüksel Arslan için yazdığım hiçbir yazıyı kendisine göstermemiştim. Öğrendiğime göre bu adamı, Prof. İpşiroğlu da ciddiye almamıştı. Hele tekke sanatı konusunun çağdaş erotizme ilişkin bir çerçeve içinde irdelenmek istendiğini duyan ünlü halk sanatı araştırmacısı Malik Aksel, görüşmeyi reddetmişti Bobon'la. Bu bildiri konusunda benden başka yazı yazanın olmadığını da biliyorum. Bu yazıdan birkaç paragraf vermek isteyişimin nedeniyse, Türkiye'de resim sanatının ruhsal iç dünya serüvenleri ve buna bağlı olarak sürrealist sanatla uzak yakın ilişkilerini şöyle bir irdeleme amacına dönüktür.

«Tıp dünyasını ilgilendiren temalar üzerinde herhangi bir iddiamız olamayacağı aşikârdır. Buna rağmen sorunun ele alınışı Anadolu sanatının bazı özel biçim yollarıyla sıkı bir ilişki ortaya koyduğu ve Yüksel Arslan'ı bu dünyaya maletmek anlayışını gösterdiği için üzerinde durulmaya değer.

Sorunun ele alınışındaki esaslar daha çok hat sanatı ve tekke sanatının bir kolu olan yazı-resimler üzerinde yoğunlaşıyor ve sonuçta Yüksel Arslan'm tekke sanatının conformist yönünü değiştiren anticonformist bir tavra sahip olduğu ortaya konmak isteniyor.

Yüksel Arslan'm çağdaş erotik temalara yönelerek, örneğin Sade' den esinlenerek, phallus işaretlerini vurgulandırarak ve bunun yanına eşsiz bir düzen fantezisi katarak meydana getirdiği masum resimleri bu modern resim ustasının tıp terminolojisinin ötesinde bir açıklamaya muhtaç olduğunu gösteriyor. Bizim bugüne kadar Yüksel Arslan'ın trajik metin ve temaları kendi güleç dünyasına vesile edebilen, kişiliği üzerinde durmamız gerekti. Sanırım bundan sonra da böyle olacak.

Çağdaş psikolojik araştırıyı resim sanatı üzerinde sınamak yolunu tutan davranıştan kuşkusuz bizim önemli bir davranış farklılığımız olacaktır. Doğrusu istenirse, resim unsuru haline gelen işaretleri kendilerinin ötesinde, psikolojik terminolojiye bağlamak bizim fazlasıyla rağbet edeceğimiz bir sorun değildir.

Yüksel Arslan'ın resim eğilimlerini, psikolojik yöntemlerle elele çalışan Batı sürrealizmine bağlamak yolunda çabalar da gösterilmiştir. Bu çabaların da yanlış olduğu kanısındayız.

Bu karşılaşmalar giderek bizleri farklılaşan temel kültür görünüşlerinin nitelikleri üzerinde uyarabilir. Psikolojik muhteva araştırısı Batı'daki ferdi davranışın genelleşmiş bir önyargısı üzerinde kuruluyor ve bu genel yargılar ferdi insan yapılarıyla farklılaşan kültürlerin ürünlerini kendisine zorlamak eğilimini gösteriyor. Bundan kuşkulanmakta haklıyız.

Yüksel Arslan'ın Psych'Art serisi içinde yer almakta önemli bir taviz verdiği düşünülebilir. Buna, cesur bir hata da demek mümkündür. Figürde Batı stilinde anatomikleşen taşkın erotik abartmalar, mahlûkat ve endüstri imajlarının bir çeşit insan ekseni etrafında yer aldığı ve mizahın gittikçe kaybolmaya yüztuttuğu, trajik bir irkilticiliğe kayıyorlar. Yüksel Arslan'ın orijinal bir dengeyi yansıtan ve düzenli bir yüzey duyarlığının daha zengin olduğu Türkiye dönemindeki yassı, düz figüre tekrar erişip erişemeyeceği kuşkusu da aynı zamanda uyanıyor. Burada lokomotif, orada vagon olunduğunun bir örneğini de teşkil ediyor Yüksel Arslan.»

Bu eleştirideki asıl yönelişimizden de anlaşılacağı gibi, Türkiye'de sürrealist akım paralelinde görünen resim çalışmalarını, Batı'da uygulanan yöntemlerden farklı yöntemler üzerinde temellendirme gereği vardır. Resimde hangi içerikle bütünleşirse bütünleşsin, biçimsel oluşumların fantastik nitelikler kazandığı görünümlerle karşılaşabilir, fakat bunları sürrealist akımın kapsadığı alanlar içinde göremeyiz. Yüksel Arslan'ın çizim dehası yönünden bir istisna oluşturduğu koşullarda ise, sürrealist sanat kapsamı içinde görülebilen belirtilerden bazıları kendi dilimizle yapabileceğimiz yorum sınırlarımızın ötesinde kalan olgulardır. Çağdaş dünyada her ulus dünya sanatına özgünlüğü belli bir katkıda bulunmuştur. Fakat bu katkı Batı'da egemenlik kuran, ancak belli bir süre sonra yerini bir sonrakinin egemenliğine bırakan akımlara güçlü bir katılım, onlarla sıkı bir bütünlük oluşturma anlamına gelmez. Bu yüzden empresyonizm, kübizm, konstrüktivizm, ekspresyonizm, ya da soyut ekspresyonizm, vb. gibi sanat akımlarının ülkemizde geç kalmış olarak, hattâ yerini yeni bir akımın egemenliğine bıraktığı bir dönemde benimsenmeye çalışılmasından sanatımız aleyhine varılabilecek bir so-

[RES. 1] Ömer Uluç: *Büyükada'nın Kargaları.* 1984. Akrilik. 222x97 cm. Ömer Uluç'un Büyükada pitoreski içinde kargaları keşfetmiş olması, belirgin bir mizah duyarlılığını yansıttığı kadar, bir dizi biçim öğesinin tek bir ritm soluğuna eriştiği üstün bir düzen kavrayışını da yansıtıyor.

[RES. 2] Cihat Burak: *Paris'ten.* Tuval üzerine yağlıboya. 97x146 cm. Cihat Burak'm Paris resimlerindeki düş gücüyle yüklü feerik yorum atmosferi, tüm doğulu insan adına yapılmış en büyük ve en özgün katkıyı oluşturuyor. Fakat, yazık ki Paris kenti henüz bunu anlayamamıştır.

[RES. 3] Cihat Burak: *Nazım Hikmet'in Ölümü*

[RES. 4] Cihat Burak: *Porselen*

[RES. 5] Ömer Uluç: *Afrika Kraliçesi.* 1976. Akrilik. 150x85 cm.

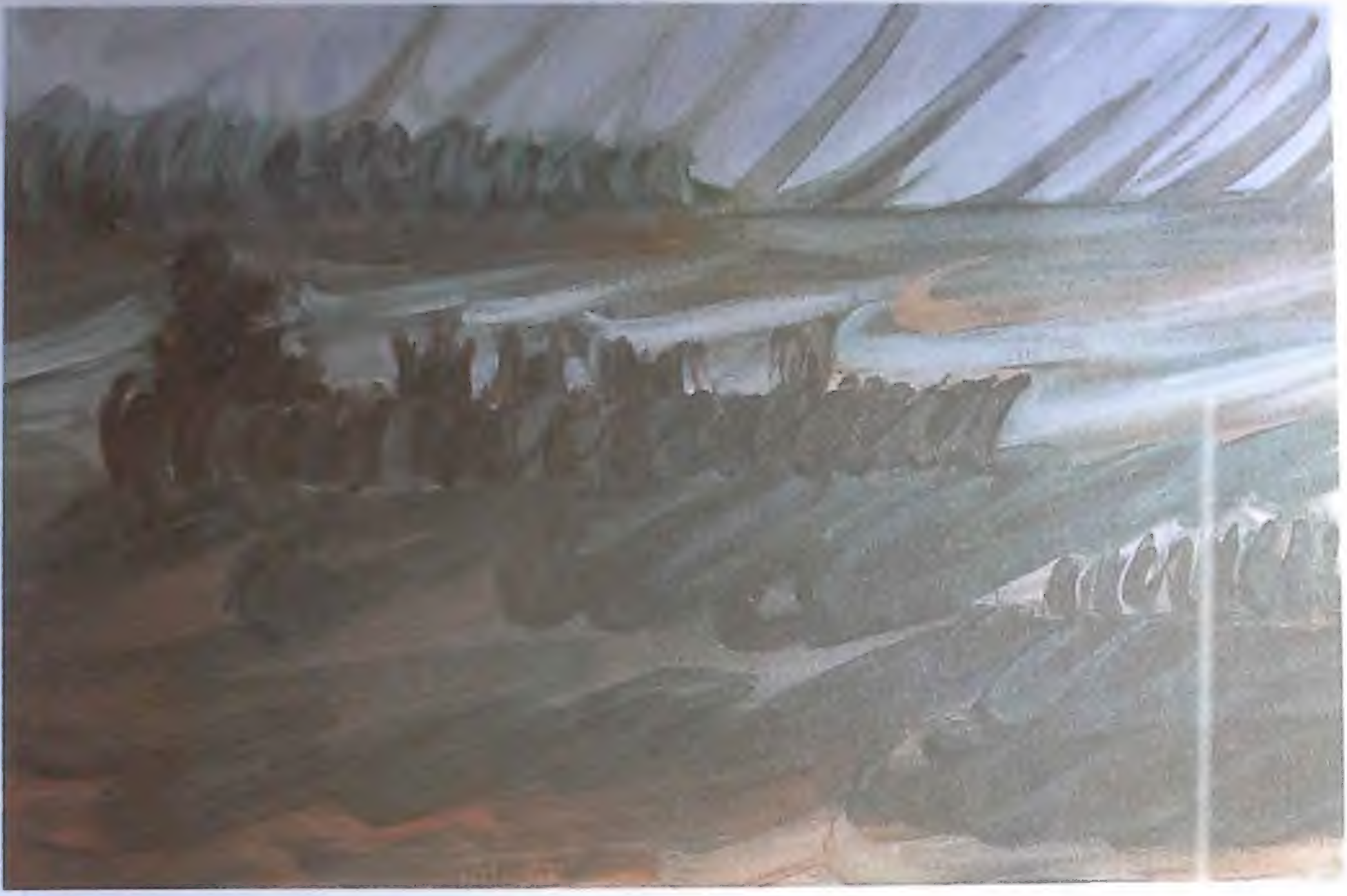
[RES. 6] *(sağda)*
Ömer Uluç:
*Kadın Figürü*

[RES. 7] *(altta)*
Orhan Peker:
*Atlı Araba.* Tuval
üzerine yağlıboya.
193x116 cm.

[RES. 8] Fikret Muallâ: *Kadınlar.* Kâğıt üzerine guvaj. 50x70 cm.
Fikret Muallâ'nın ruhsal iç serüvenlerle dolu yaşam öyküsüne bakanlar dramatik gerilimlerle çarpılmış bir trajiği boşuna arıyorlar. Osmanlı geleneğinin yalın renk soyutlamasını, gündelik gözleme dayalı temalar içine ustaca ve süratle serpiştirmeyi bilen Muallâ, gerçekte mizahı ve bilgeliği yitirmeyen bir doğulu esrikliği içinde resimden resme gezinip duruyor. Bu hep başı dumanlı kloşarın yaşam kavgası içinde bir benlik kargaşası ve karanlığı değil, saf bir ruhun küskün ve barışık uçları var.

[RES. 9] Nedim Günsür: *Uçurtmalı Gecekondular*

[RES. 10] Adnan Varınca: *Natürmort*



[RES. 11] üstte
Ömer Uluç
*Boğazda Tutkun*
Tuval üzerine
akrilik 90x130 cm

[RES. 12] solda
Abidin Elderoğlu
*Bir Başka Horoz*

[RES. 13] Fahrünisa Zeid: *Soyut Kompozisyon.* Tuval üzerine yağlıboya. 190x146 cm.

nuç çıkmaz. Bu olgu yalnızca çağdaş Türk sanatının Batı'yı izleme yolunda karşılaştığı zorunluluklar ve ülkemizin farklı sanat geleneklerine bağlı kaldığını yansıtır.

Çağdaş sanat ikliminde büyük bir hız kazanan geçici akımlar karmaşasına bir çözüm olarak, esasta tümünün üç ana akıma bağlı tutulması önerilmiştir: Kübizm, ekspresyonizm ve sürrealizm. Bu akımların hiçbirine ideal, kesin, mutlak anlamıyla hiçbir sanatçıda rastlanamadığı da ileri sürülebilir. Dolayısıyla giderek çeşitliliği artan ve geçicilik süresi kısalarak hızlanan sanat akımlarının ön işaretlerini bu ana akımlar içinde bulma olanağı vardır.

Batı'da sürrealist sanatın ruhsal iç dünyayı kuşatan karmaşık olgulara yönelik bir deney süreci olarak algılanıp uygulandığını görüyoruz. Psikanaliz yöntemleriyle keşfine çalışılan ruhlar gizler, düş görmelere yüklenen anlamlar ve benzerleri göz önüne alındığında, Batı'da ruhbilim alanındaki gelişmelerden kaynaklanan yoğun bilimsel deneylerin düşün ve sanat alanındaki etkileriyle karşılaşmış oluyoruz. Öte yandan empresyonist akımdan bu yana, etken olduğu görülen bilimsel araştırma verilerinin tümü kübizm, fütürizm, ekspresyonizm ve benzeri öbür akımlarla bağlantısı görülen sanatçıların yapıtlarına dolaylı ya da dolaysız bir biçimde yansıyor. Bütün bu olguların temelinde de şüphesiz teknoloji alanındaki devrimlerle erken ve ileri sanayi dönemlerine geçişin getirdiği yeni değer ölçütleri var. Teknolojinin ithal yoluyla uygulanması sonucunda elde edilen veriler karşısında kalındığında, bu oluşumları temellendirme ve yorumlama mekanizmasının yerel kültür ayrımlarının özgün dinamikleri ile yüzyüze gelmesi kaçınılmaz. Bu ayrımların bilincinde olundukça da kendi sanatımızın çağdaş ürünleri karşısında, Batı ölçütlerini gözeten yargılar ya da yorumlar geliştirmeyi bırakıp, bunların tümünü, elbet nitelik düzeylerini saptayarak, yerel sentezlere ulaşma eğiliminin bütünlük ve birliği içinde değerlendirme gereği var. Bu açıdan bakıldığında bazı ruhsal çözümleme fantezileri ve bunları kanıtlama savı taşıyan biçim şaşırtmacalarından pek ötesine geçmediği anlaşılan sürrealist yaklaşımların, bu ana akım çerçevesi içinde değerlenmesi güç. Kaldı ki gecikme payı bir yana, empresyonist, kübist, ekspresyonist yerel yaklaşımları da bu akımların temel manifestoları çerçevesine oturtma olanağı yok. Bu akımların yerel bir sentez olgusuna ulaşma çabası için alet edilmiş olduğunu düşünmekten başka bir yol da yok. Hele fütürizm gibi bir akımı düşünelim. Resim sanatının kısaca makine hızıyla bütünleşmesi fikrini içeren bildirisiyle uzlaşan bir tek örneğe rastlamak olanaksız ülkemizde. Şair Nazım Hikmet'in bir döneminde fütürist akıma örnek oluşturduğu düşüncesi de bize makine hızıyla ilinti kurulamamış «mekanik» bir yorum olarak görünüyor.

Türkiye'de sürrealizm akımıyla ilgili bir örnekleme yapılmak istenirse, Yüksel Arslan ötesinde anımsanabilir olanlar, pek de etkin verilere ulaşmış değillerdir. Cihat Özegemen, Edis Tezel ve

Mümtaz Yener'in son dönemlerde ortaya koyduğu işlerin bu akıma katılmakta, ancak sınırlı bir çerçeve oluşturduğu söylenebilir. 1980'li yıllarda Viyana Akademisi'nde eğitim gören Mehmet Gün'ün, sürrealizmi bir bilinçaltı değil, bir bilinç süreci olarak yorumlamaya çalışan resim çabalarından söz edilirse, bu konuyu akımın özgün yöntemlerinden farklı boyutlarda irdelemek gerekebilir. Sürrealist akım içinde ancak pek sınırlı bir yeri olan Viyana fantastik realizm okulu içinde yetişen sanatçıların sürrealist yöntemlerin temel ilkelerine karşı duyarlı, ancak bunlardan uzaklaşan bir eğilim göstermeleri doğal karşılanmalı. Bu okul içinde pek yabana atılmayacak bir yeri olan Erol Deneç'inse tutarlı bir süreklilik gösterememiş olması, bu okulun Viyana ortamında giderek aşılan ve farklılaşan çerçevesiyle uyum kuramamış olmasından kaynaklanıyor olmalıdır. Ülke dışında yaşam ve sanat kavgası verenler, bu konuma uygun bir yaygın tanıtım çabası içine girmedikleri zaman, ya da bu yaygınlaşmayı Fikret Muallâ örneği kendi özgün yaşantı biçimleriyle bir ilgi hedefi haline getirmedikleri zaman, yabancı bir yerde yitip gitme tehlikesi var. Bu yüzden dışardakilerin pek çoğu sık sık ülkede sergi açarak bu tehlikeyi önlemeye çalışıyor. Hattâ son yıllarda ABD'de yoğun tanıtım faaliyeti içinde bulunanların bile ülkeyle sıkı ilişkiler kurmanın önemini hepsinden çok anladıkları görülüyor.

(Res. 13) Cihat Özegemen: *Kompozisyon*

(Res. 14) Yüksel Arslan'ın Bir Resmi

Viyana'daki fantastik-realist resim sanatı ortamında bir ara yer edinmiş olan Erol Deneç'in ilginç değişik tasarımlar yönünden Yüksel Arslan'a bir rakip oluşturabileceği bile söylendi. Oysa pek çoğu illüstratif nitelikte olan ve çizim ustalığına dayanan birçok çalışma tarzının Arslan'ın, ya da kendisine verdiği yeni isimle Artslan'ın cesur çizim fantezilerine ulaşamayacağı bellidir. 1960'lı yıllarda işi muhallebici dükkânlarını garip yaratık biçimleriyle süslemeye kadar vardıran mimar Cihat Özegemen'in sürrealist resimleriyse akımın skandal yaratma eğilimiyle de bütünleşen yöntem ve davranışlarına ne ölçüde uygun düşebilirdi? (Res. 13). Böyle bir sürrealist üslup skandalından çok farklı bir tutarlılık ancak gene Arslan'da görülüyor (Res. 14). Sürrealizmin cinsellik sorununa verdiği büyük önem gene de ancak Yüksel Arslan'ın Marquis de Sade metinlerinden esinlenen fallik tasarımlarında görüldü. Şiirde Ece Ayhan'ın belli bir ölçüde mizahla kaynaştırdığı cinsellik konusu, sinemada Metin Erksan'la Halit Refiğ'in deneylerinde pek de mizah unsuru içermeksizin hayal meyal göründü. 1950 sonrası Türk tiyatrosu ya da yazınında eşcinselliğe yapılan bazı göndermeler dışında, bu konuya ilişkin özgür ve cesur yaklaşımlarda kayda değer bir etkinlik sağlanamadı. Kuşkusuz bunun önemli bir nedeni, büyük bir fallik-erotik mizah geleneği olmasına rağmen, Türkiye'deki sosyo-kültürel ilişkilerin baskıcı tutumları benimsemiş olmasına bağlıydı. Batı yazını ya da sanatından aşırı esinlenme yolunu tutan öykücü ve şairler cinsellik sorununa aşk kavramıyla gerçek anlamda bütün-

leşen bir içerik getirmediler. Sürrealistlerin ünlü soruşturmalarında yer alan «nasıl mastürbasyon yaparsmız?» sorusunun, Türkiye'de insanm düşsel yapısıyla derin ilişkileri de kurulamayacağı için, ilginç bir konu olarak ortaya atılması da olanaksızdı.

Öte yandan sanatçı çevrelerinde kadın-erkek ilişkilerinin sağlıklı yolu hiçbir zaman açılmadı. Amerikan ya da Fransız sineması taklidi aptal evliliklerse hiçbir anlam ifade etmiyordu. Buna rağmen, bir iki sanatçı kuşağmın 1960-75 arası hızlı bir arayış içinde olduğu belliydi. Seviciler, eşcinseller, çılgınlık peşinde koşan kızlar da bu dönemin bir özelliğini oluşturuyordu. Bir kafa tutma, özgürlüğü ele alma çığırı açılmıştı, ama bunun da canına okuyan politika oldu. Doğrusu istenirse, tutucu çevrelerin baskısından daha çok, siyasete fazlaca asılan çevreler cinsel özgürlük heveslerinin yıkılmasında etkin olmuşlardır.

Bu dönemin 60'lı ve 70'li yıllarında etkinliği olan kuşakların kişiliği sınırlı kesimlerinde siyasi akımların gördüğü revaç da Batı kökenli düşünce ve eylem akımlarının sindirilememiş olmasına bağlanabilir elbet. Batı'nm geçen yüzyıldan beri Türkiye'ye el atmış olması, gerileyip ilerleyen aşamalar ortaya koymuştur. Tabii dünya siyasetinin dışında kalınamayacağı bellidir, ama bu işde ipleri çekilen değil, çeken olmak kuşkusuz daha iyisidir. 1980 öncesinde üniversite özerkliğinin son derece kötü işlemiş ve bilimsel standartların sürekli gerileyen bir tablo ortaya koymuş olması, bunalımların ana nedenlerinden bir başkasıdır. Türklerin Viyana kapılarından geri dönüşünün 1863'te 300. yılını kutlayan Avusturya sanat çevreleri, düzenledikleri çağdaş Türk resim sergisiyle hangi mesajı vermek istiyorlardı bilinmez. Galiba Türkiye'den hiçbir ressamın bu sergiye katılmasına izin verilmemiş, ancak yurt dışındaki bazı sanatçılar katılmışlardı. Katılanlardan biri Komet, biriyse Yüksel Arslan'dı. 1986'da gördüğüm sergi kataloğunda Yüksel Arslan'ın isminin yanına parantez açılarak Ferit Edgü yazılmıştı. Türklerin Viyana kapılarından 300. dönüş yıldönümünün tek ilginç olayı da bundan başka ne olabilirdi.

*

1960-70 yılları arasında sergi açıp aktif görünen sanatçılardan bir bölümü son 15-20 yıl içinde ya etkinlikten kesildi, ya da etkinlik savlarını yitiren çalışmalarla yetinmek zorunda kaldılar. Yalnız resim değil, heykel, grafik sanatlar ve fotoğraf dallarındaki sergilerle de Türkiye'de sanat alanındaki değişim ve gelişmelerin belirgin bir tablosunu gerçekleştiren Türk-Alman Kültür Derneği'ndeki faaliyetler 1961'de Dr. Anhegger'in benden istediği bir konferansla da belli bir boyut kazandı. Bugün elimde bulunmayan bu konferans metni, açıkça bir kuşak kavgasının manifestosu gibiydi. Zaman zaman D Grubu'nun sözcüleri ya da yandaşlarıyla tartışmalara girmekle birlikte, asıl Nuri İyem'le giriştiğimiz karşılıklı tartışmalar 1960'lı yılların başında da sürmüştü. Soyut sanatın Ömer Uluç ve Orhan Peker gibi sanatçılarla değişik,

(Res. 15) Nuri İyem: *Soyut Kompozisyon*. 1962

yeni boyutlar kazanması, Nuri İyem'in belli bir tarihsel kavrayış temelinden yoksun «Bazain çevirisi» tezlerini en az bizim kadar hırpalıyordu. Nuri İyem genelde saf bir pentür olgusunun inf...mel biçim ve doku ilintileri yönünden amacına ulaşabileceğini savunmuş ve bunu resimlerine de yansıtmıştı (Res. 15). Biz pentürü amacına ulaştıran bu tür öğelerin değerlerini inkâr etmeden, resimsel sorunların üst bir nitelik düzeyinde çözümlenebilmesine temel oluşturan yerel bir espri, duyarlılık ve biçim iradesi kavramlarını öneriyorduk. Bu kavramlara sahip çıkabilmenin yolu da bize göre hem belli bir kültür düzeyi, hem de bireysel ölçütlerin üsluplara tutarlılık ve güç kazandıran dinamik konumuna bağlıydı. Pentür olgusu bakımından Ömer Uluç gibi bizi daha sonraki gelişmesi yönünden hiç utandırmamış olan bir «risk»i korkmadan savunmuştuk. Öte yandan Orhan Peker, hocası B. Rahmi Eyüboğlu'nun açıktan açığa çekindiğini tahmin ettiğimiz bir usta kişiliğine sahipti [RES. 7]. Yüksel Arslan'a gelince, onun dehası Nuri İyem'in de benimsediğini bildiğimiz kişilerce tescil edilmiş durumdaydı. Fakat gene de pentür sorunlarıyla hiçbir ilişkisi bulunmayan Yüksel Arslan'ı savunmak en az ve en çok risk de demek oluyordu. Çünkü hocalarımızın gizli, ama bizim açık bir şekilde akademik sanatın kuruluğu, yaşam gücünden yoksunluğu karşısına cesaretle çıkardığımız oydu. Bir tek Yüksel Arslan'la yetinebilir miydik? Eğer bu kadar sınırlı dar bir olgu çerçevesini benimsemekten ötesine geçemesek gülünç olurduk. Hem zaten Yüksel Arslan da çekip Paris'e gitmişti. Tartışmaların temelinde bizim için önem taşıyan bir sorun, yanlış yapmaktan bile korkmayarak sanatçı düzeylerinin saptanması vardı.

(Res. 16) Neşet Günal: *Kadın Figürü.* Kâğıt üzerine kalem 48x33 cm.

Yani kısaca, Ö. Uluç, N. İyem'den, O. Peker, B. Rahmi'den daha üst bir nitelik düzeyindeydi. Zaman bizi hiç yanıltmadı. Fakat bu eski ustaların özgün değerlerini tanımadığımız, benimsemediğimiz anlamına gelmiyordu. *Beş Gerçekçi Türk Ressamı* adlı kitabımda, N. İyem'i olumlu bir biçimde değerlendirmekten kaçınmadım. 1986 sonunda 50. sanat yılını kutlayan sergisi için beyanımsa, İyem'in geçirdiği tüm sarsıntılara rağmen dimdik ayakta kalabilmeyi başardığı şeklinde oldu.

Yeniler Grubu'nun etkin olduğu 1940'lı yıllarda Akademi'ye cephe aldığı izlenimi uyanan Nuri İyem'in, gerçekte, sosyal içerikli tema yaklaşımları dışında Akademi'yle sanatsal yönelişler bakımından bir uzlaşmazlığı olmaması gerekiyordu. Gerçi akademik üslup hegemonyasının ilk sarsıntıya uğramasında belli bir rol oynadı, ama Akademi dışındaki potansiyelin sözcülüğü ve üslup temsilciliğini başaramadı. Eğer Akademi içinde sosyal içerik yönünden çarpıcı denebilecek bir üslubun temsilcisi aranacaksa, bu elbet Nuri İyem olmayacak, bunu ancak akademik bir figür titizliği içinde gerçekleştiren Neşet Günal üstlenecekti (Res. 16). Şüphesiz figüratif alanda yenilenme eğilimlerini kapsayan resim davranışlarının arttığı, yoğunlaştığı oranda bu sorun üzerinde özellikle durulmalıdır.

Kısaca belirlemek gerekirse, Nuri İyem'in, A. Hamdi Tanpınar ve diğerlerinin desteğinden kazandığı hızla ulaştığı sonuç, bir anlamda akademizmin dolaylı bir temsilcisi gibi bizlerle çatışma ortamına girmesiyle beliren ağır çelişkidir. Zaman içinde çatışma giderilerek dostluk kurulmuştur. Ancak bu değerli dostluk, yaşantı ortamlarının paylaşılabildiği bir ruh ve akıl beraberliğine ulaşamazdı.

1960-70 yılları arasında Akademi'de güçlü ve hareketli bir atölye kavrayışı oluşturan B. Rahmi Eyüboğlu'nun 40'ların sonu ya da 50'lerin başındaki öğrencileri önemli sergi atakları içinde bulunuyorlardı. Bu sanatçılar soyut ve yeni sanat uğruna dayanışma oluşturdukları diğerleriyle 1954 yılında Kuyucu Murat Paşa Medresesi'nde açılan ünlü sergiye de katılmışlardı. O serginin çağrı bildirisi «Gelin, görün, nasıl eski nakışları seviyor, yadırgamıyorsanız, yeni sanatın çizim ve zevk olgularını da sevecek, yadırgamayacaksınız» gibisinden bir anlam taşıyordu. Doğrusu bu işin biraz da «buram buram folklor kokan» ve nakış şekeriyle çocuk seyirci kandırmaya çalışan bir mesaj olduğu düşünülebilir. Kanımızca bu olaya canlılık katan biri B. Rahmi idi ve resim hakkında öylesine duygusal, öylesine sansasyonel yazı fantezileri yayınlıyordu ki, sonuçta şiir ve yazılarını illüstre eden bir yazın erbabı imajını değiştirmek için çok çabalar harcaması gerekti. Yani, işi Picasso'nun efsanevi ressam imajına dönüştürmeye çalışan, gerekirse çakıltaşlarını bile boyayla süsleyen bir resim tutkunu usta havasına büründü. Ama resimleri hiç de efsane oluşturacak bir düzeyde değildi (Res. 17).

Akademi'de Çallı atölyesi nasıl ünlenmişse, B. Rahmi atölyesi de öyle ünlenmiştir. Bunda da ustaların bohem davranışlarının

(Res. 17) Bedri Rahmi Eyüboğlu: *Kompozisyon.* Tuval üzerine yağlıboya. 100x80 cm.

bir payı olsa gerektir. Öte yandan her iki atölye de sapına kadar akademik kurallar içinde çalışır. D Grubu 1936'dan sonra bağlandığı L. Lévy atölyesinin «renksiz akademizmi» içine tümüyle girmezden önce, Çallı ve arkadaşlarının renkle dolu paletine saldırırken nasıl akademik bir yolun yolcusu ise, işte öyle. D Grubu'yla yakın ilişkiler içinde bulunmuş olan Sabri Berkel sanırım gene de akademik bir planda o eski ustaların aşılamamış olduğunu beyan etme cesaretini göstermiştir. Bu cesareti yıllar sonra da olsa, üslubunu bir hayli genç koruyabilmedeki başarısı ve canlılığına borçlu olmalıdır. Doğrusu aranırsa İstanbul'daki Resim-Heykel Müzesi'nin hayli köhne bir manzara arzeden teşhir ve koleksiyon donukluğu dışında ne Çallı kuşağı, ne daha eskiler, ne de müstakiller ve D Grubu sanatçıları zayıf bir ilgi hedefi olmayı aşamadılar. Uzun bir süre bu böyleydi. Eğer gelişip değişen olguların çağdaş tarih içindeki öncülerine ilgi duyan bir bilince de sahip değilseniz, ilginizi yoğunlaştırabilme olanağınız da yoktur. Bazı demode koleksiyoncular dışında sıradan ilgili kimseler sergi izledikleri sürelerde geçmişi bilmez ve irdelemezler. Bizlerse kendi ilgimizi yoğunlaştırmayı önceleri tümüyle kendi çabalarımıza borçluyduk. Daha sonraları hayatta olan ya da olmayan eskilerin satış arayan sergileri açılır oldu da M. Cüda, Ali Çelebi, Cevat Dereli, Şeref Akdik, İlhami Dereli, Edip Hakkı Köseoğlu gibilerinin farkına varıldı. D Grubu'nun sözcü-

leri N. Berk ve Cemal Tollu ise resimlerinden çok yazılarıyla tanınıyorlardı. Sanatları ve etkinliklerini yaşamsal bir güçlenme ortamında sürdürenleri biraz ayırmak gerekir. Onların satışla ilgilerinde bile tazelenmeyi sahteleştirmeyen bir anlam bulunabilir. Yaşlanıp taze kalmak ya da gençken bayatlamak. Bu yolda ölçütlerimin ince ayrıntılarını açıklamam güç olabilir, ama Cevat Dereli ya da Ali Çelebi gibi yaşlı ressamların yeni üslup araştırmalarında modalarının geçmiş olduğunu kanıtlamaktan başka bir iş yapmadıklarını söyleyebilirim. Mahmut Cûda, Şefik Bursalı, Edip Hakkı Köseoğlu için de öyle elbet. Ama Zeki Faik, Sabri Berkel ve son dönemlerinde B. Rahmi Eyüboğlu gibi sanatçıların garip bir tazelenmeyi sürdürdüklerinden söz etmem yadırganmamalıdır. Eski temalar üzerinde çalışmak ya da yeni tema ve üslup araştırmalarına girişmekle ilgisi yoktu bu işin. Malik Aksel'in gözlerinin bile görmediği bir yaşta süren tazeliği bunun kanıtıdır. Fikret Muallâ'nın son dönemi için de bu böyleydi elbet [RES. 8].

Sözü getirmek istediğim bir olgu, 1960-70 arasında etkinliklerine tanık olduğumuz B. Rahmi Eyüboğlu öğrencilerinden kaçının ayakta kalmayı başarabildiği hususudur. Aralarında ayrıcalı bir yeri bulunan Orhan Peker'in de katıldığı On'lar Grubu içinde yer alan bu sanatçılar arasında Turan Erol'un, Ankara'nın sanat ortamında tartışılmaz bir yeri olduğunu söyleyenler yanılmazlar kuşkusuz. Fakat, Turan Erol usta bir kişilik olabilmenin bunalımını yaşayagelmekte, dokunaksız, hafif bir pentür üslubu yaklaşımının tema özenişleri içinde varabileceği noktayı hesaplayan bir içtenlik açmazını sergilemektedir.

On'lar Grubu'nun üyelerinden biri olan Nedim Günsür'ün Paris'teki burslu eğilim döneminde Maya Galerisi'nde açtığı sergi, galeri için iftihar vesilesi oluşturuyordu. N. Günsür'ün Paris çalışmaları ile Türkiye'ye döndükten sonra görevlendirildiği Zonguldak'taki öğretmenliği sırasında savaş ve maden işçisi temalarına ağırlık veren dramatik bir simgeciliğe bağlanması dikkat çekicidir. Nedim Günsür'ün sosyal içeriğe ağırlık veren simgesel figüratif çalışmaları küçük figür düzenlerinin geniş doğa dekorları içinde yer aldığı çalışmalara dönüşmüştür. Sanatçı bu tür çalışmalarında gecekondu yıkımlarını, cenaze taşıyanları, lunapark alanlarına dağılan hüznü duyarlı ifadelerle yansıtabilmeyi başarmıştır [RES. 9]. Fakat, Nedim Günsür'ün yakın dönemlerinde sanatsal gücünü değil, kompozisyon alışkanlıklarını sürdüren bir kişi olarak görüyor ve rağbet kazanan resimleri için temalarını turistik manzara pitoreskinde arayan bir sipariş karşılama telâşı içinde görüyoruz. Bir üslup çabasının satış olanakları karşısında yapay bir düzeye inivermesinin de örneğini oluşturuyor Nedim Günsür.

On'lar Grubu içinde üslup serüvenini oldukça hazin ve etkisiz bir sonuca ulaştıran sanatçılardan birinin Nevin Çokay olduğunu söyleyebiliriz. Nevin Çokay özellikle hayvan biçimlerini stilize etmekte gösterdiği başarıyı 1970'lerden sonra sürdürebil-

miş değildir. Bir yandan öğretmenlik yaparak aileye katkıda bulunmak, çocuk yetiştirmek ve diğer tüm ev işleriyle uğraşmak zorunda kalmak, Nevin Çokay'ın gelişmesine engel olmuştur denebilir. Başarılarını sürdürebilen kadm sanatçılar genelde bu tür sorumluluklardan kaçınmış olan, özgür mizaçlı kimselerdir. Yeterince rahat imkânlara sahip oldukça, evlilik ve çocuk bir engel oluşturmayabilir gelişmeye. Güçlü bir üslupçu için bunun bile fazla olabileceğini ileri sürenler çıkabilir ve kanımca haklı da olurlar. Amatör ya da ikinci dereceden nitelikli kadın ressam ya da heykelciler içinse aksinin engel oluşturduğunu düşünmek gerekebilir. Amatör yahut niteliksiz çalışmalara doğrusu özgürlük, bağımsızlık bir tür engeldir.

Resim hocalığı yaptığı lise öğrencilerine bu dersi ya da bu sanatı sevdirmekte büyük çaba göstermiştir Nevin Çokay. Bu da az bir şey değildir. İşlevini yapmış olmanın, farklı da olsa belirgin bir doyumuna ulaştırır sanatçıyı bu. Söz bu düzeyde bir sanat eğitiminden açılmışken, ülkenin gereksinme içinde olduğu sanat seferberliğinin ne denli önem taşıdığı da anlaşılabilir. Böyle bir seferberlik kavramının, okuma yazma seferberliğinden bile ayrı düşünülmemesi gereken bir yanı vardır. Sporu örgütleyip kitleye yayma eğilim ve isteklerine de benzetilebilir bu. Daha yuva çağında okullar, müzeler, galeriler ve benzeri kurumlar aracılığıyla bireyleri ısrarlı bir biçimde sanat eğitimi içine sokmak, yaratıcılığı körükleyen bir işlev görür. Bu gerçek, ileri, uygar ülkelerde kanıtlanmış, her alanda gerçekleştirilmesine çalışılan üretim ve araştırma etkinliğinin sanat eğitiminden sağladığı yararlar ortaya konmuştur.

Nevin Çokay geçen süre içinde üslupçu gücünden çok şey yitirmiştir derken, sayılamayacak kadar çok amatör ya da şöyle böyle belirginleşmiş üslup ölçütlerine bile sahip çıkamamış olan kimselerin çoğunlukla kendi benlik sorunlarına kapalı bir işlem yoksunluğu içinde tıkanıp kalışlarından farklı bir olguya dikkat çekilmek istenmektedir. Çıkış noktalarındaki biçim coşkularına bakıldığı zaman gelecek hakkında umut veren niceleri sanatlarını sürdürememenin bunalımı içine girmişlerdir. B. Rahmi atölyesinin aynı kuşak mezunları arasında bulunan Hayrullah Tiner buna bir örnektir. 45. Dönemde birlikte yedeksubay okuluna gittiğimiz sanatçı, şair ve yazar arkadaş bolluğu içinde yer alan Hayrullah Tiner'in, parlak bir iş hayatı uğruna ressamlığı feda ettiğini düşünebilir miyiz? Belki, ama defalarca resmi sürdürememenin derin acısını ifade eden çırpınışlarının temelinde daha karmaşık bir şeyler de olabilir. Ressamlar arasında, amatörlüğü aşan düzeylerde geçerli sayılabilecek süreksizlikler, çöküşler ve çekingenliklerin bir kitabı yazılsa ilginç olmaz mıydı? diye düşünüyorum. Yani, zaferlere bir övgü değil de, hüsranlara, iç güvensizliklere, hayatın zor akışıyla çarpışmaya çalışıp yenik düşen boş direnmelere bir bakış olsaydı.

Öte yandan Türk-Alman Kültür Derneği'nin ünlü döneminde bu galeride sergi açmayı başarmış kimseler arasında, sonradan

değil, daha o zaman önemli bir üslup varlığı ortaya koyamamış olanların bir listesini vermeye gerek var mı? Belki de nitelik ayıklamasının sağlığı için gerek var. Çünkü bu dönem günümüzde sanatçılar üzerinde geçen sürenin kendine düşen zalim oyunu oynadığını bize açıkça gösterebilmektedir. Özden Akbaşoğlu'nun, Asuman Kılıç'ın, Seniye Taylan'ın, Ali Bütün'ün, Sema Büyükhergül'ün, Seta Hidiş'in, Eray Börtecene'nin, Ünal'ın, Reyhan Küçük'ün, Günsel Yener'in, Tektaş Ağaoğlu'nun, Gülten Açıkalın Devres'in, Erdoğan Değer'in, Ayda Derpartoğyan'ın, Ferit Edgü'nün, Moris Sarfati'nin, Selçuk Gün'ün, Haldun Öden'in, Levent Arşıray'm ve diğer bazılarının heykel ve seramik dalında ise Lerzan Bengisu'nun, Cevdet Altuğ'un, Günseli Aru'nun ve bazı diğerlerinin artık bu alanlarda adı okunmayan kimseler olduklarını inkâra kalkışmak olanak dışı. Şüphesiz yitik olduğu söylenebilecek bu kategorinin ayıklanmaya elverişli bir ikinci kategoriyle tamamlanabileceği de aşikârdır. Bunun nedeni ise sayıları sınırlı olan bir grup sanatçının önemli bir yükseliş grafiği ortaya koyarak nitelik ayrımlarının belirlenmesinde o dönemdekini çok çok aşan bir düzeye erişmeleridir. Ancak bu ayıklayıcı yaklaşımı dümdüz bir isim sıralaması yerine olayların akışı içinde ele almayı yeğliyorum. Çünkü bu konu çerçevesinde karşımıza tartışılması gereken sorunların çıkacağı da bellidir. On'lar Grubu içindeki sanatçıların mukayeseli konumlarından çıkan sonuçlar da bu tartışma çerçevesinin dışında değildirler.

Akademi'yi bitirdikten sonra uzun yıllar Anadolu'da resim öğretmenliği yapan Mustafa Esirkuş da On'lar Grubu'nun üyelerinden biriydi. Resimlerinde köylü dansları oynayan grup düzenlemeleri ve benzerlerinde hocası B. Rahmi'nin folklor düşkünlüğüne çok bağlı olduğu görülüyor, ancak bu tür ilgilerin kentlerde, özellikle İstanbul kentinde bir moda olarak rağbet göreceğini düşündüğünden olmalı, Anadolu'daki çalışmaları sırasında dayanılmaz İstanbul özlemleri çektiğini ifade ediyordu. Bu hasretini bir sergi sırasında açıkça dile getirmiş ve artık ortamına kavuştuğuna göre önemli üslup atakları gerçekleştirebileceği olasılığını düşündürmüştü. Ancak Mustafa Esirkuş daha sonraki yıllarda belli belirsiz bir üslup gücü, ya da başka bir deyimle öğrencilik deneyimlerinin her zaman ağırlıkta kaldığı birtakım özellikleri sürdürmekten öteye gitmedi. Yani, İstanbul'daki ilk sergilerinde göze pek doyurucu görünmeyen etkinliğinin pek altına düşmediyse de üstüne çıkmayı da başaramadı. Üstelik Esirkuş'un resimlerinde tezyini motif değerlerine tercih edilmesi pek olanaklı görünmeyen, yani resimsel oluşumların denge ve uyum inceliklerine yeterince yatkın olmayan kof bir kabalık da vardı. Oysa aynı kabalık, sözkonusu incelikleri kapsamı içine alarak güçlü bir üslup belirtisi olarak ortaya çıkabilirdi.

Yalnız Bedri Rahmi'nin değil, Orhan Peker gibi hocayı da aşabilen usta arkadaşlarının tema ilgilerini tekrarlamakta kıvrak bir mizaç kaypaklığı ortaya koyan Turan Erol'un, B. Rahmi Eyüboğlu'nun gecekondu yerleşimlerinin ilginç pitoreskini konu

alan resimlerine de yanaştığını görürüz. Gerçi aynı konu Nedim Günsür'ün bu temayı dramatize eden resimlerinde de vardır, ama bu noktada ilgi böyle bir temaya yanaşmayı aşan toplumsal bir sorun olarak kendiliğinden ele alınmakta olduğu izlenimini vermektedir. Bu ilginç tema, sosyal içerik sorunuyla bağlantısı bulunan diğer bazı ressamlarda da vardır, ama ilginç örneklerini ortaya koyabilenler adı geçen sanatçılarla sınırlanmış sayılabilir.

Kentler çevresinde gecekondulaşma 1950'li yıllarda hızlanıp süreklileşmiştir. Ancak bu olgunun sosyal bilimler, mimarlık ve sanatçı çevrelerinde geniş bir ilgi ve araştırma konusu olması 60'lı yıllardan 70'li yılların sonuna değin uzanır. Bunu da 1960 müdahalesiyle 1980 müdahalesi arasındaki sosyo-ekonomik, politik süre olarak tanımlayabiliriz. Gecekondulaşma olgusunun sanayileşme süreciyle bağlantısı açıktır. Fakat özellikle büyük kentler çevresinde ulaşımdan tutun, tüm altyapı noksanlıkları ile bunların doğurduğu vahim sonuçlara ulaşan gecekondulaşma, yönetimlerin başına büyük gaileler açması yanında, bilim, aydın ve sanatçı çevrelerinde, soruna karşı aynı çözümsüzlüğün yansıtıldığı bir spekülâsyon konusu olarak algılanmıştır. Şüphesiz sanayinin ülke yüzeyine dengeli bir biçimde yayılamaması, sanayileşme sürecinin ısrarla büyük kentler kıyısmda toplanarak denetimsiz büyük nüfus hareketlerine yol açılması, gecekondu birimlerinin oluşmasında etken olmuş ve bu olay giderek hava ve su kirliliğinin, kısaca çevre kirlenmesinin çok büyük boyutlar kazanması gibi diğer vahim sonuçları da beraberinde getirmiştir. Sırası geldikçe gecekondu olgusuna olduğu gibi, çevre kirlenmesi olgusuna karşı da sanatçıların entellektüel özenişleri yansıtan ilgiler geliştirdiklerinden söz etmek gerekir.

Sosyologlar ve mimarlar arasında oldukça egemen olan düşüncelerden biri, Türkiye'deki kentlerin çevresinde oluşan gecekondu topluluklarının insancıl değerlerden yoksun, ne yanından baksan acı görünen birer «bidonville» olmadıkları, gerek yerleşim düzeni, gerekse bahçeli, yeşilliği ihmal etmeyen konut birimleri olarak, bunlarda insancıl değerlerin hemen kurulup yaşatılmakta olduğundan söz edilmesidir. Hani bu düşüncelere bakarak insanın nerdeyse gecekondulaşmadan iftihar duyası gelmektedir. Bedri Rahmi ve sonradan Turan Erol gibi sanatçıları bu temaya yönelten duyarlılık bu gecekondu romantizminden hayli izler taşıyan özellikler gösterir. Birinde renk-benek şıklığı yapılmakta işe yarayan gecekondu teması, diğerinde Altındağ yamaçlarını bezeyen şema zarifliklerine âlet olmaktadır. Gecekondu sorununun Türk romanına yansıyan cephelerine de bir göz atılabilir elbet ve bu alanda ulaşılan başarının resimdekini pek de aşmayan birtakım fantezilerle birleştiği, feerik bir atmosfer yaratma eğilimine bile vesile olduğu söylenebilir. Fakat gene de bu sorunun kentleşmeye ilişkin bir cephesi bulunduğu rahatça söylenebilir. Ancak köy romantizmine ilişkin yanı hiçbir zaman gözden kaçınılmamak koşuluyla. Gecekondulaşmanın bir tür öncesini oluşturan köyden kente göç teması da bu olgunun bir par-

çasıdır ve örneklerine özellikle Nuri İyem ve Nedim Günsür'de rastladığımız bu tipteki tema örnekleri, varını yoğunu yüklenip, köyünü terkeden tarım işçilerinin yarattığı yoğun nüfus hareketinin bir göstergesini oluşturur. Nedim Günsür'ün gecekondu yıkımlarındaki arbedeleri konu alan resimleriyse, sanatçının savaş mezalimini yansıtan ilginç, sembolik yapıtlarıyla bağlantılı görülüyor ve bu tür yaklaşımlar sürekli olmuyorlar.

*

27 Mayıs'taki Ordu müdahalesinden sonra Türkiye'nin siyasal tablosunda bazı değişmeler oldu, sol partiler kuruldu, sendikalar hareketlendi ve bu süreç, 1968'de başlayıp 1971'de kesilen, daha sonra yeniden, hem de bu kez silaha bile başvuran örgütlenmelere varan öğrenci hareketleri ve benzerlerinin 1980'de bastırılmasıyla tamamlandı. Siyasal içerikli dolaysız yorumlar yapmam gereksizdir, ancak demokratik özgürlüklerin zarar görmesine yol açan örgütlü ya da örgütsüz eylemlerden en azından mizacım gereği hoşlanmadım. Sanatta nitelik ve düzey bunalımı yaratmak amacında olan siyasal paralelde bireysel ya da gruplaşma davranışları da ciddiye alabileceğim yaklaşımlar değildi. Bu yüzden 1960'tan sonra ortaya çıkan ve Yeni Dal adını taşıyan grubun sergilerine de fazla bir ilgi duymadım. Bu grubu oluşturan Kemal, İhsan ve Vahi İncesu kardeşlerle Avni Mehmedoğlu ve İbrahim Balaban'ı tanıyordum. Balaban'ın konumu ve gelişmesi belliydi, bundan daha önce de söz ettim. Adı geçen diğer sanatçılar On'lar Grubu'yla yaşıt oldukları için bu arada anımsanmaları gerektiğini düşünüyorum. Kemal ve İhsan İncesu kardeşler ressam, Vahi İncesu ise heykel sanatçılarıdır ve tümü de bu işlerden vazgeçmiş, ya resim hocalığı ya matbaacılık ve benzeri işler ya da vitrinlere manken hazırlamak gibi artizanal işlere girişmişlerdir. Avni Memedoğlu ise atölyesi içinde resim faaliyetini sürdürüyor, ama yankı uyandırabilecek bir etkinlik ortaya koyamıyor. Bu grubun 1960'tan sonra açtıkları bir sergi takibata uğradı. Ama böyle bir durum karşısında kalmak yaratıcı bir üslubu engellemez. Mustafa Esirkuş için belirttiğim gibi öğrenci standartları içinde kalmış olmak bu sanatçılar için de geçerliydi. Demek ki resim sanatçılarının genel konumu karşısında bir de öğrenci standartlarını aşmış olmak gibi bir ölçütün kullanılması gerekecek. Bu ölçütün uygulanabileceği daha niceleri var, ama bu ölçüt klişesini gereğinden fazla vurgulamanın çok fazla bir anlamı olamaz.

*

Yeni Dal grubundan söz açılmışken Marta Tözge adlı sanatçının olayın içine psikolojik açıdan bunalım izleri taşıyan yapıtlarıyla girmiş olduğunu belirtmeden geçmemeliyiz. Öte yandan On'lar Grubu içinde yer almış olmakla birlikte çağdaş resim sanatımızın önde gelen isimlerinden birini oluşturan Adnan Varın-

ca'nın, On'lar Grubu'nun bağlı olduğu bazı biçimsel şemaları aşan bir pentür ustası olarak karşımıza çıktığını söyleyebiliriz. On'lar Grubu'nun folklorik biçimlerle yakın ilgisi olduğu görülen ve gerek insan, gerek hayvan figürlerinin bazen leke fantezileriyle birleştirildiği şematik üslup yaklaşımları, giderek tümünce belli oranlarda aşılmış sayılabilir. Bu anlayışın bazen Fahrünisa Sönmez'in bir iki sergiden sonra sürmediği görülen yapıtlarında üstün bir tezyini duyuşa maledildiğini de belirlemek olanağı var. Bu süreksizlik bana bir kayıp gibi görünegelmiştir. Ama daha iyiye gidebileceğini düşünmek anlamına gelmiyor bu. Adnan Varınca ise uzun yıllar Paris'te yaşadı ve 1960-70 yılları arasındaki (1962) ilk sergisinde duyarlılıkla kuşatılmış çok az biçim öğesine resimsel bir bolluk ve zenginliğin tüm değerlerini katmayı başardığı ortaya çıktı. Bu üslubun olağanüstü denebilecek tutarlı gelişimi, daima az öğeye indirgenmiş bir üslup rahatlığını korudu. Bu rahat görünümlü işin ardından saklanan sıkıntı, isterse zaman zaman bunalım düzeyinde olsun, belki de bu yüksek verimliliğin kaynağı olmuştur. Bazen Gauguin Adnan diye de anılan Adnan Varınca'nın bir çift pabuca, birkaç meyveye, bir manzara parçasına vermeyi başardığı resimsel anlam, Van Gogh'tan sonra daha da ruhsallaşan tüm resimsel olguların ilginç bir alaşımı, derin bir sentezi olarak süregeldi [RES. 10].

Adnan Varınca'ya bu değinmeden sonra On'lar Grubu arasında yer alan diğer bazı sanatçıların geldikleri ya da gelmedikleri noktalar üzerinde durmayı bu aşamada gerekli görüyorum. Bazısı resmi bir görev olarak sürdürmenin dışında etkin olmadılar. Osman Oral buna bir örnek. Mehmet Pesen'in küçük figürlerle oluşturduğu köy ve kent manzaraları, alegorik değerlere zorlanmış oldukları ölçüde anlamlı sayılabiliyor, ama bu resimler daha çok tebrik kartlarında bulunması gereken sevimliliğin ötesine taşmak da istemiyorlar. Nedim Günsür'ün hayli özgün sayılabilen ve içerik yönünden kolay kolay kıyas da kabul etmeyen küçük figürlü düzenlemeleri anımsandığında, Mehmet Pesen'in uzak ya da yakın bir benzerlik karşısında şaibeli bir duruma düşüp düşmeyeceği de sorulmak gerekiyor. Resim sanatının raif kesimiyle yapılan bu flörtten naiflik adına da etkili bir sonuç çıkmıyor elbet.

On'lar Grubu'ndan geriye pek belirgin bir iz bırakmamış olan Hulûsi Sarptürk'le eşi Leylâ Gamsız kalıyor. Leylâ Gamsız üzerinde önemle durmak ve bu vesileyle Türkiye'de kadın sanatçıların birbirini izleyen kuşak hareketleri içinde verdikleri üslup kavgasını özenle vurgulamaya çalışmak boşuna bir iş olmaz (Res. 18). Ancak hemen akla geliveren birini daha belirtmek gerekir: Bedri Rahmi atölyesinden bu dönem mezun olan ressamlar arasında, İstanbul'da sayıları giderek azalan Rum azınlıktan İvi Stangeli'nin kent görünümlerine bir masal atmosferi katabilen duyarlılığından söz etmek. Azınlıklardan gençlerin giderek daha millileşen Türk sanat ortamı içinde payları azaldı. Yeniler kuşağına yakın olan Pindaros Platonidis ve Agop Arad da o kesimlerden

(Res. 18) Leylâ Gamsız: *Çıplak*

birer örnek. İvi Stangeli ve Platonidis Yunanistan'a göç ettiler ve İvi'nin orada ölmüş olduğunu duyduk. Agop Arad sempatik kişiliğiyle bir gazeteci de olarak illüstrasyon niteliğindeki resim çalışmalarını sürdürdü. Resim sanatı araştırmacılığını Ankara'da bir hobi olarak sürdüren Prof. Türkkaya Ataöv'ün tanıtmayı pek iyi başaramadığı arkadaşı Jak İhmalyan'ınsa gene azınlık kesiminden bir örnek olarak adı duyuldu. Museviler arasında pek etkili bir isim anımsanamıyor, ancak ısrarlı bir disiplinle resim ve şiir çalışmaları yapan Jozef Habib Gerez'in adı sanat çevremizde sık sık duyuluyor. Asıl önemli olan, Musevi işadamlarının koleksiyon yapma eğilimlerini Türk sanatçılarına yöneltmeleri. Nitelik araştırması yönünden giderek gelişen bir seçmeyle bu işi sürdürenleri de artıyor.

1950'li ve 60'lı yıllarda plastik sanatları konu alan dergiler yayımlanmadığı için resim eleştirileri, edebiyat ve şiir dergilerinde ve elbet gazetelerde yer almıştır. Burada sanat yazıları konusuna değil, özellikle Varlık, Yeditepe ve benzeri dergilerde resim sanatçılarının giriştiği illüstratif desenler sorununa değinmek istiyorum. Bedri Rahmi, Abidin Dino gibi isimlerin hemen yanı-

başında Mustafa Aslıer, Fethi Karakaş gibiler akla geliyor. Liman, tekne, bunlarda çalışan işçiler ve benzeri konular Fethi Karakaş'ın dergi resimlemekte başvurduğu temaları oluşturuyor. Genelde dergi sayfalarmı süslemek amacı güden bu tür işler, resmin yaygın ve etkili bir biçimde izlenmediği koşullarda ilgileri canlı tutan bir işlev görüyor, belli bir ölçüde de o günün eğilimlerini yansıtmayı başarıyorlardı. İşin bir başka yönü, bu erken yıllarda sözkonusu illüstrasyon işlerinin tanınmış ressamlar tarafındaıı yapılmasıydı. Ratip Tahir Burak, Münif Fehim gibi gerçek anlamda bu işlerin ustası olan kişiler 30'lu ve 40'lı yılların dergilerinde en çok rastlanan isimlerdi, ama onların çizgilerine magazin dergileri dışında sanat ve edebiyat dergileri artık yer vermiyordu. Kapak ve kitap içlerinin resimlenmesi işi de böyledir. Şiir kitapları ve benzerlerinin bu işin erbabı tarafından resimlenmesi gerekliyken, bu alana da girildi. Fakat pek de ısrar edilmedi, çünkü tuval boyama işiyle bağdaşılamıyor, bu kazanç alanından pek önemli bir yarar da sağlanamıyordu. İllüstratif nitelikte olmadıkça kitap ya da dergiye giren desen, sayfalar arasında çizgisel anlam yaratma çırpınışları haline geliyordu. Kitap resimleme işinin eski elyazmalarına uzanan soylu bir geçmişi olabilir. Fakat, 20. yüzyılda süregelen, ancak 19. yüzyılda yayın faaliyetinin arttığı sırada doğan illüstratif gereksinmelerin bir sonucu olarak görülebilirdi. Bu alan da şüphesiz bir uzmanlaşma istiyordu, ama maddi gereksinimler ya da metne ya da sahibine manevi bir destek sağlamak isteği resim sanatçılarını da bu işlere itmekteydi. Bu noktada ayrımı daha iyi belirlemek için illüstratif çizimin farklı bir espas arayışı içinde olan sanatsal çizimden daha net bir görüntü yarattığı ve dergi ya da kitap sayfasıyla daha kolay bağdaştığı söylenebilir. Fethi Karakaş ve Abidin Dino'yu bu alanda başarılı gördüğüm için resim alanındaki çabalarını da öyle bir bağlam içinde değerlendirmem gerekiyor. Öte yandan Orhan Peker'in bazı şiir kitaplarına çizdiği desenler, Ömer Uluç'un eşi Sevim Burak'ın ilk öykü kitabı *Yanık Saraylar* için yaptığı desen yorumları ya da Cihat Burak'ın *Kısas-ı Enbiya* kitabı için düzenlediği çizimleri illüstratif bir kategoriye sokamıyor, dolayısıyla kendi bağımsız değer arayışları dışında sözkonusu metinler için çok yararlı, ya da çok gerekli de görmüyorum. Elbet bu konuda yanılıyor olabilirim, ama illüstratif uzmanlaşmanın gerekli olduğu konusunda sanırım yanılmıyorum. Nitekim 1960'lı yıllardan başlayarak kitap ressamlığına güçlü bir grafiker kadronun egemen olması, 1980'den sonra yayınlanan sanat dergilerinin illüstrasyonunda bir çeşit uzmanlaşmaya gidilmesi, yayınların hiçbirinde bu işler için ressam yardımı aranmaması beni doğruluyor gibi. Gene de bazı özel resim-yazı işbirliğinden söz etmeden geçilemiyor. Buna bir örnek, Almanya'da yayınlanan bir kitap için Orhan Peker'in bir resimleme işini gerçekleştirmiş olması. 1970'ten sonra adı en çok duyulan ressamlardan biri olan Burhan Uygur'un ve Can Yücel'in şiirlerini kapsayan *Rengâhenk* adlı kitabı renkli çizimleriyle paylaşması. Tabii bu gibi durumlar olguya yeni bir

canlılık getirmekten uzak değildir, ama bu denli sıkı işbirliği, ressamla şair ya da yazarın karşılıklı bir fedakârlık içine girmiş olmasına dayanıyor.

Bana oldukça garip görünen olgulardan biri de, resimli şiir ya da şiirli resim sergileridir. B. Rahmi Eyüboğlu'nun resimli şiirleri çoktur, ama bu tür sergileri Metin Eloğlu düzenliyordu. Esprili şiirler yazan, bu arada sözcükleri özgün bir şiir sesi havasında kullanmasını bilen Eloğlu, figür soyutlamaları yapan ortalama bir ressam sayılabilir. Asmalı Mescit ve Balıkpazarı civarındaki meyhanelerde bohemlik yapan sanatçı grupları içinde Metin Eloğlu'nun, gene öyküler yazan ve resimler yapan Fikret Ürgüp'ün, çeviri yaparak geçinen, ama bilgisi ve ironik zekâsıyla atölyelerden ve meyhanelerden hiç eksik olmayan Oğuz Halûk Alplâçin (Hayalet Oğuz)'in çok özel bir konumları olduğuna değinmek gerekir. Ünlü öykücü Sait Faik'in doktoru olarak da bilinen Fikret Ürgüp'ün son yıllarında tam bir harcamşla geçen yaşantısına karşılık, ressam çevreleriyle yakın ilişkiler içinde bulunan Dr. Saffet Tarım ya da resim koleksiyonuna merakıyla da bilinen senarist-aktör Bülent Oran'ın coşkusal yanı da eksik olmayan düzenli bir yaşam sürdürmüş ya da sürdürmekte oluşları dikkat çekicidir. Bu arada zevkleri ve yaşantılarıyla İstanbul Çelebisi, ama çok da Batılı birtakım niteliklere sahip olan Rasin Arsebük gibi ressamların resim yönünden hiç etkin olamamış, ama kişilik rengini koruyabilmiş kimseler oldukları da anımsanabilir.

*

Bütün bu isimlerin çağrıştırdığı kent görüntüsü, İstiklâl Caddesi'nin görkemini hiç yitirmeyen canlılığını, Galata ile Beyoğlu'nun irili ufaklı sokaklarındaki Batı'yla Doğu karışımı olduğu su götürmeyen ve gerçekten gizemli denebilecek olan yaşam atmosferini kapsıyor. Ben pek sayılmam ama, bu ilginç atmosferin tutkunları vardır. Bu tutku, ifade belirtilerinde Bizans çağını, Osmanlının her döneminde Batılı yaşam tarzına gösterdiği ilginin evrelerini ve özellikle *belle époque* inceliklerini vurgular. Bu tutkunun bir simgesi de sözgelimi Beyoğlu'nun Asmalı Mescit yakınında bulunan Markiz Pastanesi'dir. 20. yüzyıl başındaki dekoratif sanatın özelliklerini taşıyan vitraylarıyla gerçekten göstergeliği açık bir simge. Beyoğlu üstüne, semtin Pera diye anıldığı dönemi, bu dönemde yaşayan tipik insanlar ve bunların çevrelerini anlatan kitaplar yazan Sait Naum Duhanî, bu tutkuyu miras bırakmış olanlardan biridir. İstanbul'un çeşitli kesimlerinde onarım, düzenleme ve güzelleştirme çabalarına tanık olunan Çelik Gülersoy'un da derin bir tutkuyla devraldığı bu miras *belle époque* zerafetinin ısrarla temsil edildiği birtakım özellikler gösterir. Gecekondulaşma ve buna paralel kültür yozlaşmasının gündeme geldiği bir dönemde Batılı bir kent görünümüne duyulan özlem böylece dile getiriliyor gibidir. Gerçi kent yeni kurulan varlıklı apartman ya da köşk mahalleriyle değişik bir görünüm ka-

zanmakta; bir yandan da bir anlamda, modernleşmektedir, ama tadı tuzu olan bir kent yaşamının o tür bir modernleşmeden çok böyle bir özlemin içeriğinde aranması doğal görünmektedir. Ancak bu tutkulu özlemlerin sanayileşme sürecinin getirdiği zorunlu değişimlerle uyum, anlaşma sağlanmadan gerçekçi olabileceğini düşünmek yanlış olur. Belki de insanın çağdaş geçip gidişin akıntıları içinde kişiliğini korumayı bilmesi daha doğrudur. Resim sanatımızın kent ortamı içinde gelişmesine baktığımız zaman, kentsel yörenin bozulması ve kültür değerlerinin çarpılmasından doğan birtakım tedirginlikleri yansıttığı düşünülebilir. Fakat, gerçekte resim sanatı gelişmeye yönelik hızlı bir değişim olgusunun dinamik temposuna yatkın olduğu ölçüde önem ve değer kazanmaktadır. Bu da ne gecekondulaşma ya da benzeri değişimlerin, ne de eskiye özlemi yansıtan temaların resim yüzeylerini kapladığı davranışlarda gerçekleşmez. Resimsel anlatımın kendine yeterliliği başta gelir, bu anlatım abartılmış bir eleştiri ya da hiciv duygusallığına zorlandığı zaman gene amaca ulaşılmış olmaz. Kentlileşme zorunluluğu içinde bulunan sanatın güç ve karmaşık sorunlar karşısında bulunduğu açıktır. Belli şema ve klişeleri olan köylülükten ayrılıp ya da bunu aşarak kentliliğe ulaşmak öylesine güç bir evrim ortaya koymaktadır ki, resim sanatımızın son 40-50 yıl içinde karşılaştığı en büyük açmazı bu noktada görmenin pek de yanlış olmayacağını düşünüyorum.

Son yıllarda, sanırım uzun yıllar Ankara'da yaşamış olmaktan doğan karmaşık bir tutkuyla şair İlhan Berk'in de Galata edebiyatı yaptığına tanık oluyoruz. 1975'ten bu yana kâğıt üzerine erotik abartmaları belirgin desenler çizip, bunları renklendirme uğraşı veren şairin 1987 başındaki bir sergisi için tanıtmalığına bir yazı yazan Abidin Dino, İstanbul kentinin sözkonusu kesimi hakkında da ilginç bir tablo çiziyor. Ancak Türk resminin 1930'lu yılların sonunda kentle sürekli bir halvet halinde bulunuşuna ilişkin beyanında erotik bir imaj oluşturmaktan öte, sanatın kentle bütünleşmesi sorununa bir açıklık getirdiği kuşkulu görünüyor. 1940'lı yıllardan bu yana hemen hemen yaşammın tamamını Paris'te geçiren Dino'nun, oradaki yaşantı ilişkilerinden geliyor olmalı, iki kenti birbirine karıştırdığı, bir kent ortamıyla sanatçı bireyler arasındaki ilişkinin fazlaca Avrupa kokan izlenimlerine yol açabileceği de gözönüne alınmak gerekiyor. Şöyle yazıyor Dino:

«1939 senesi idi İlhan Berk İstanbul'a geldiğinde, güleç bir dikey olarak Komando Han'daki atölyemin demirbaşları arasında karıştı. Galata Kulesi çizgisinde, en üst katta bulunan işyerim, eşgüdümlü bir resim ve şiir üretme fabrikası olmuştu çabucak. İmeceli, en önemlisi: Türk sanatı sürekli olarak gerdeğe giriyordu kentte, İstanbul'la halvet oluyordu. Korkarım ki İlhan Berk'in kaderi, —hele ressam olarak— her duvarı ayrı bir renge boyanmış Komando Han'da «bağlandı». Orada tutuldu resim denen ince hastalığa. Bakın hele: Komando Han'ı Yazıcı Sokağı'ndadır (hangi yazıcı belli değil), olsun.

Sırtınızı çevirin Galata Kulesi'ne, hafif yokuştan, Alman Mektebi'nin altından kalantor yapıların arasından geçerek Evlenme Dairesi'ne çıkın, karşınıza tapınak gibi Narmanlı Han çıkacaktır.

«D» Grubu ilk sergisini —1934'te sanıyorum— orada açtı. Yıllar geçecek, Bedri Rahmi tezgâhını orada kuracak, kalıbını basacaktı. Rastlantı mı bunlar? Ya üfürükçü —yazar— ressam Ferit Edgü, Fikret Muallâ'nın renk cümbüşlerini, Avni Arbaş'ın sisli İstanbullarını, benim «Deniz Küstü»lerimi, İlhan Berk'in üryanlarını nerede sergileyecekti? Narmanlı'da değil mi? Boşuna mı seçti o yeri?

Aliye Berger geceleri süpürgelere binip, neden dünya güzeli cadıca resimler çiziyordu Narmanlı atölyesinde? Neden Sait Faik uyurgezer fırdolanıyordu. Kuledibi'nde, Narmanlı'nın arka sokaklarında? Asaf Halet Çelebi, Yüksekkaldırım'ın tepesinden, yitik bir çocuk topu örneği neden yusyuvarlak yuvarlanıyordu tâ Karaköy börekçisine kadar? Ya Cihat Burat, neden hâlâ kedilerle birlikte geceleri gidip, sırtını yavaştan kuleye sürtüyor uzun uzun, (bu bir sır...).»

*

Dergi ressamlığı ve diğer illüstratif çabalar konusunda uzmanlaşmanın gerekliliğini vurguladığıma göre, bu tür çabaları küçümsediğim anlamı çıkarılmamalı. Dino'nun sözünü ettiği «Deniz küstüler», sisli İstanbul'lar filan da o türden işlerdir ve bir bakıma sanatçıların belli bir dönemde doğaya, kente bakış açılarını belirleyen duygusal bir işlevleri de vardır. Yenilerin ortaya çıkışından beri deniz ve liman duygusallığının resme aktarılış yollarına tanık olan kent bir tür resim atraksiyonuna sahne olmuş demektir. İstanbul'un peyzaj pitoreski Hoca Ali Rıza ve Halil Paşa'dan beri Türk ressamların, hani bir araya geldiği zaman bir peyzaj efsanesi yaratabilecekleri kadar etkili çalışmalarına konu olmuştur. Nazmi Ziya, Çallı, Namık İsmail ve onları ızleyen ressamların büyük çoğunluğu, Ali Çelebi, Zeki Kocamemi, Şefik Bursalı, Hâmit Görele, Zeki Faik ve diğerleri bu çağdaş efsanedeki yerlerini almışlardır. Şüphesiz bu ilginin daha eski diğer kaynakları da vardır. Sözgelimi, Osmanlı primitifleri, paşalar ve öbürleri. Yabancılar ve azınlık ressamlarının yaptıkları çalışmalara gelince, onların yaptığı yorumların farklı, ya egzotik bir ilgi hedefi ya da aşırı duygusal, melânkolik bir yan tutturduğu söylenebilir. 1940'lara kadar İstanbul, gerek Boğaziçi, gerekse öbür semt kesimleri yönünden çok büyük değişikliklere uğratılmadı. Bu bakımdan sözü edilen peyzaj efsanesi erken yıllara inen bir görünümler dizisi olarak da değerlendirilebilir. Ama şüphesiz uzun bir süre içinde İstanbul'un uğradığı değişimleri yaşamış görmüş bir kişi olarak, bu efsanenin romantizmini yapmak şöyle dursun, geçmiş dönemin ılık güzelliğine yabancılaşmış olduğumuzu bile söyleyebiliriz. Bizim işimiz, geçmiş zamanın tatlı esintileri değil, yaşanan zamanın fırtınalarıdır. O eski değişimi, akışı belirsiz sakin dönemde peyzaj resmi gerçek anlamda resimdi, ama o tür bir resmi, o tür bir peyzajı izleyen diğerleri, isterse seçimleri sakin, öylece durup duran kasaba, kıyı görünümleri olsun, ya da konularını turistik cennet havası verilen özel yerlerden seçmiş olsunlar resmi resim olmaktan çıkardılar. Turan Erol'un, Nihat Akyurak'ın, Necdet Kalay'ın, Fikret Kolverdi'nin, Yaşar Yeniceli ve daha nicelerinin işleri büyük değişimi yaşamayan işler olup çık-

tı. Bu isimler dizisine Abidin Dino, Avni Arbaş, Selim Turan gibi ünlüleri de katmak mümkün elbet. Onlar da değişim fırtınasını yansıtamadılar. Ancak kentte olup biten hırçın değişimin özüne Cihat Burak erişebildi, bir de Ömer Uluç. Boğaziçi yenilenen bir efsane, değişen bir kent ikliminin uzun ve derin soluğu haline Ömer Uluç'un tankerler ve yalıları yepyeni bir üslup atağı ile yorumlayıp vurguladığı resimleriyle geldi [RES. 11]. Ömer Uluç'un resme malolan başka efsaneleri de yenileyen ressam bakışı bu kadarla bitmez elbet, ama şimdi söz sırası kent görünümü ve kent yaşantısının.

*

1986'daki bir sergisinde Sarkis'in nostaljik bir yaklaşım olarak ele aldığı Çaylak Sokağı düzenlemesinde, sanatçının çocukluk günlerine çeşitli objeler ve teyp bandları aracılığıyla yapılan göndermeler değişim olgusunda saklanan şiddeti alabildiğine çağrıştıran bir işlevden yoksun değildi. Yabancılaşmanın zulmüyle dolu bir yığın obje, melânkoli izleri taşımaktan tümüyle kurtulamamış olsa da, Batı'da kazanılmış kavramsal deneyimlerin duygudan arıtılmış yüklerini de taşımaktaydı (Res. 19). Bir yörük obası, topak ev biçiminde bir çadırın modern bir kavramsal düzenlemeyle ele alınışına ise eş bir düzeyde anlam verebilmenin kolay olduğunu sanmıyorum. Yaşamını uzun yıllardır Paris'te sürdüren ve hayli serüvenci bir ruha sahip olduğu anlaşılan Nil Yalter'i, bu tür çalışmaları ve bunlara öncelik etmiş olan diğerleri bakımından sıkıca benimsenmiş bir çerçeve içinde ele alamayacağım bellidir. Kavramsal sanatın bir anlayış, bir yorum, bir uygulama alanı olarak Türkiye uzantılarına sırası geldikçe tekrar değineceğim, fakat bu aşamada bu yöne eğilen bazı sanatçıların daha öncelerde, pentür çalışmaları yaptıkları sırada ne düzeyde bir etkinlik kurmuş olduklarına değinmek doğru olacak.

*

(Res. 19) Sarkis: *Çaylak Sokağı Düzenlemesinden.* 1986

(Res. 20) Erdal Alantar: *Kompozisyon*

1950'li yıllarda özel bir önem kazanan soyut nonfigüratif eğilimlerin Nuri İyem, Ferruh Başağa gibi sanatçılar tarafından uygulandığı, bu akıma Ankara'da Cemal Bingöl'ün de katıldığı, A. Çoker ve Lütfi Günay'ın akımı avantgard bir deney alanı olarak seçtikleri, giderek olaya Ömer Uluç ve diğerlerinin de katıldıkları evreler düşünülünce, soyut akıma yatkın uygulamaların genişliğini gene vurgulamanın bir yararı olur diye düşünüyorum. Soyut nonfigüratif alandaki başarılarından söz edilen sanatçıların bir kısmı 1950'li yıllardan beri Paris'te yaşayan, ya da oradayken yitirdiğimiz bazılarıdır. Selim Turan, Nijad Melih, Mübin Orhon, Erdal Alantar bunlar arasında. Soyut sanatın çok genel ve kaba bir tasnif çerçevesi içinde temel ayrımları yönünden geometrik ya da lirik diye belirlendiği yaklaşım gözönüne alınırsa, üslup özellikleri, bu formel belirleme çerçevesinin sınırlarına sığabiliyor. Fakat gene de sanatçıların bu tasnifle belirlenen ayrımlara sıkışıp kalmadıkları, üsluplarının zaman zaman yön değiştirmiş olduğuna da dikkat edilmesi gerekiyor. Geometrik bir şema anlayışını ısrarla sürdürmüş ya da birbiriyle kaynaşan renk parçalarının müzikal leke fantezilerine bağlı kalmış bulunanlar olabilir. Fakat Batı'daki örneklerden esinlenme eğilimleri oranında sözkonusu ayrım çerçevesini kendi üslup serüveni içinde aşmaya çalışanlar yok değil. Sözgelimi, Ferruh Başağa'nın soyut biçimlere lirik denebilecek yaklaşımı giderek geometrik yöntemleri ve oluşumları yeğlemiştir. Erdal Alantar'ın soyut çalışmalarıysa coşkulu bir biçimsel ritm aramaya yöneliktir (Res. 20). Öte yandan

(Res. 21) Mübin Orhon: *Kompozisyon*

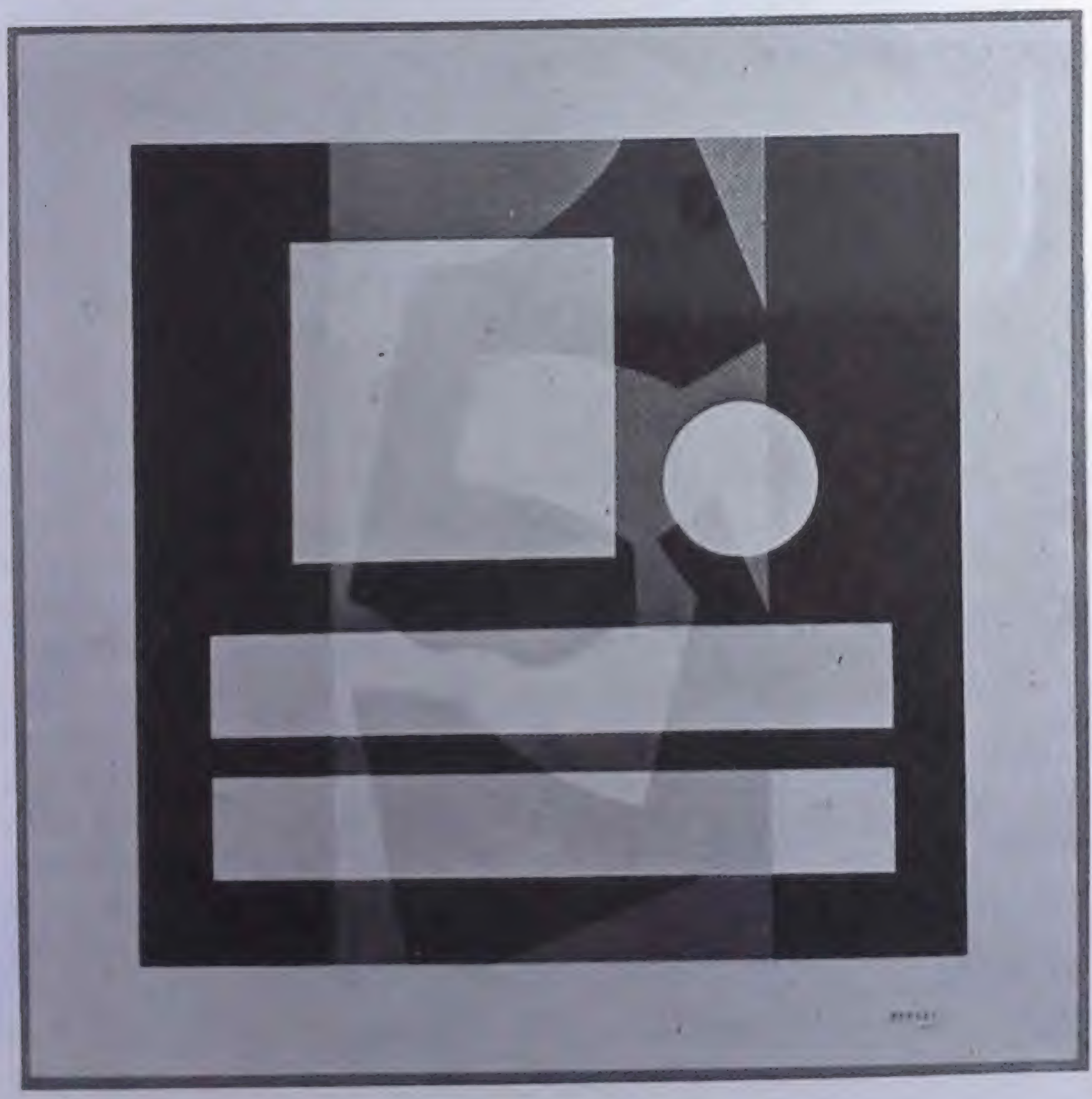
Nijat Devrim ya da Mübin Orhon'un lirik bir fanteziyi sürdürmüş oldukları söylenebilir. Hattâ lirik fanteziyi sürdürmekten öte, sözgelimi, Mübin Orhon'un Mevlânâ'ya uzanan mistik bir içerik arayışında formel değerleri derin bir duyuş özüne kavuşturduğunu da söylemek gerekir (Res. 21). Paris'te yaşayan Hakkı Anlı da soyut akımların rüzgârına kapılmıştır elbet. Fakat yaklaşımlar farklı olduğu oranda, 1970'lere doğru ya da sonrasında figüre dönüş olgusunun kaçınılmaz olduğu koşullar hızlanmıştır. Müzehher Bilen, Remzi Raşa gibi gene Paris'te yaşayanlar buna bir örnektir. Oysa, 60'lı yıllarda Müzehher Bilen'in Poliakoff'u andırıyor dedikleri lekeci resimleri soyut akım modasının tam doğrultusunda bulunuyordu. Kısaca, Ferruh Başağa, Nijat Devrim ve gene eskilerden Sabri Berkel ve Zeki Faik İzer soyut akımdan ayrılmadılar. Bu sanatçılar arasında Sabri Berkel çalışmasındaki üstün disiplin anlayışı ile öbürlerinden ayrıldı.

*

Figüre dönüşün çok çeşitli yolları aranıp bulunmuş olabilir. Bunlar arasında soyut çalışmalara yönelip de gizli bir figür kaygısını göz ardı edememiş olanlar da vardır. Ercüment Kalmık ve Şadan Bezeyiş sanatlarına pek de önemli bir güç katmayan bu tedbirliliği yansıttılar. Figür ihtiyatını elden bırakmadılar, ama bu güçlü bir gelişme manzarası göstermedi. Özellikle Şadan Bezeyiş için öyle. Ercüment Kalmık ise figüratif alanda başarısı olan bir ressamdı, figüratif soyutlamaları çok zayıf olmamakla birlikte, cesur bir değişimi kabullenmek anlamını taşımıyorlardı.

Soyut akım içine Hamit Görele bile girdi. Kanımca yaptığı iş bir oyuna benziyordu ya da bir puzzle, bir bilmece gibi. Hemen caydı. Bu iş sanırım üslupçu önemini arttırmıştır, zayıflatmış değil. Şemsi ve Maide Arel'in geometrik soyut çalışmaları ise folklorik nakışlardan esinlenen bir mantık ortaya koyuyor, yani modası geçen bir anıyı sürdürmekte ısrarlı görünüyordu.

Sabri Berkel son derece disiplinli bir desen üzerine kurduğu soyut stilizasyonlarını, sürekli bir gelişme temposu içinde tutarak renk lekelerinin ilişkilerinden oluşan mutlak bir soyutlamaya eriştirdi. Kanımca Sabri Berkel, temelde doğadan hareket eden bir biçimlendirme mantığını, gereken dikkat ve itinayla kullana-



(Res. 22) *Sabri Berkel: Kompozisyon.* 1979

rak salt resim öğelerine dönüştürmenin de tipik bir örneği sayılabilir (Res. 22).

*

Mondrian geometrisine ulaşan biçim sisteminin temeli de doğanın, ağacın ta kendisi değil miydi? Böyle bir disiplini her sanatçıda bulmak mümkün değildir. Üslubun iskeletini oluşturan temel desen anlayışı ister klasik, ister modern bir yönelişe bağlansın, bu sürekli disiplini her zaman kuramaz. Desen sorunu klasikleşmiş akademizmden ayrılıp Bauhaus ve benzeri eğilimlere uzanan basic design anlayışıyla buluştuğu zaman, üslubun kazandığı yönler ve gelişme açısı da farklılaşmaktadır. Serbestçe planlanmış özgün bir hız devinimine kavuşturulan Ömer Uluç deseni, üslubun acar, modern gelişimine temellik etmiştir. Bu desen akademik hiçbir katılığı bulunmaksızın örgütlenen bir mimarî kavrayışla da birleşir, bir hacim ve bir mekân oluşturur. Akademi atölyelerinde basic design çalışmaların kapsamı içine giren yararlı, ancak işlevi kuşkulu olan çalışmalardan farklıdır (Res. 23).

Non-figüratif doğrultuda soyut sanat çalışmaları klasik-akademik desen sorunuyla bağdaşan ve bağdaşamayan özellikler gösterir. Yeni bir tasarım disiplini eski akademizme tepki göstermek-

(Res. 23) Ömer Uluç: *Desen*. 1970

(Res. 24) Yüksel Arslan: *Desen*. 1955

tedir. Başlangıçları non-figüratif sanatın ilk büyük temsilcisi Kandinsky'nin de görev aldığı Bauhaus okuluna uzanır. Kübist deformasyon anlayışı ise klasik desen yaklaşımlarını yenileyen bir süreç ortaya koyar, temelde bu eğilimden ayrılmaz. İster kübist deformasyon yönünde, ister daha ifadeci, daha anlatımcı yolda çalışmış ya da çalışmakta olsunlar, Türk sanatçılarından büyük bir kesimi bu süreci yansıtır. Onlardan farklı bir formasyona sahip olan Ömer Uluç istisnalardan biridir. Yüksel Arslan'sa, hocası genelde tüm sanat tarihinin Doğu'dan Batı'dan, her yönden ortaya koyduğu veriler olduğu için, uzak yanlarıyla andırsa da eski bir klasiğin modernleştirilmesinden farklı bir ruh halini belirler (Res. 24).

İzlenimci ustaları eleştiren D Grubu sanatçılarının deformasyon ilkelerini sağlam bir klasik desene bağlı tuttuklarını göstermek için düzenledikleri desen sergisi, doğru bir yaklaşım olarak

değerlendirilebilir, ancak sanatçıların klasik desene getirmeyi pek başaramadıkları modern yorumun eksikliği yüzünden çok başarılı olmuş sayılamazlar. Klasik desen açısından bile bazı istisnalar dışında standart bir düzeyde kalırlar. Ana geometrik biçim öğelerinin strüktürel ilişkilerine dayanan ve başlangıçtaki büyük temsilcisini Cezanne'ın oluşturduğu örneklerle belirlenen davranış bizde bir boşluk olarak kalmıştır.

Klasik desenin modernleşme süreci de 1950'lerden bu yana yapılan çalışmalarla gerçekleşmiştir ve bu olgunun 1970'li yılların başında Paris'e gönderilen sanatçı grubuyla yakın ilintisi vardır. Mehmet Güleryüz gibi önemli bir desen ustasının bu yönde verdiği uğraş ve Neşe Erdok'un özgün desen kavrayışı şimdiden vurgulanmalıdır.

D Grubu ve yandaşlarının büyük desteğiyle Akademi'ye baş hoca olarak getirilen ve 1936-48 yılları arasında atölyeler üzerindeki denetimini koruyan Fransız Leopold Lévy'nin de desenin yenilenmesi üzerinde etkin bir işlevi olduğu söylenemez. Uzlaşmacı, nört bir yöntem izleyen Lévy, resimde renkçiliğe karşı olduğunu açıkça vurgularken, tasarım aşamasında güçlü ve sağlam bir desen uygulamanın önemini belirtmiş olmaktadır. Fakat öğrencileri tarafından ulaşılan sonuçlar D Grubu ressamlarının çizim düzeyini çok aşmış sayılmaz. Yeniler ve On'lar Grubu'ndan bazılarını oluşturan sanatçılarda desenin başlı başına, kıvrak, devingen bir güç olarak ortaya çıkışını gösteren belirtiler pek yoktur. Bedri Rahmi ve Orhan Peker gibi sanatçılarda ise ilgi alanlarının değişik ve çok yönlü oluşu yüzünden istisna sayılabilecek yaklaşımlarının olduğu kabul edilebilir. Yüksel Arslan'ın büyük bir ilgiyle yorumladığı Mehmet Siyah Kalem çizimleri, Orhan Peker ve diğerlerine kadar uzanan bir etki işlevi yapmış sayılabilir. Eski kaligrafiye uzanan ilgilerse Yüksel Arslan gibi istisnalar dışında pentürü zenginleştireceği düşünülen bir motif dünyası gibi kavranmış, resimsel tasarımın temel oluşumlarında, yorumlanarak benimsenmiş bir kaynak olarak algılanması yeterli düzeyde olmamıştır. Soyut akım yönünde ilgi çekici bir üslup girişimini temsil eden Abidin Elderoğlu eski hat örneklerinin modern bir kurgusu niteliğinde olan bazı yapıtlarında bu alana göndermeler yaparken, kaligrafik yönelişi tasarımın temel öğesi haline getirebiliyor, kısaca desen çalışmasını yenileyebiliyor muydu? Kaligrafik öğeleri kullanmadığı yapıtlarında bunu gösteren hiçbir belirti yoktur [RES. 12]. Bu yüzden Abidin Elderoğlu'nu, hat öğelerini yorumlamaksızın resme sokan öbür davranışlardan ayırabilir, ama gene bu öğeleri yorumlayarak eriştiği resimsel başarının sınırlarını çizebiliriz. Eski kaligrafiye yönelik ilgilerin pek çoğu için bu sınırlandırma sözkonusudur. Adnan Çoker'in bir dönemi, Zeki Faik'in yer yer bu alandan esinlendiği düşünülebilen yapıtları Fahrelnisa Zeid'in gene bu alanı yeniden yorumlamaya yönelik başarılı işleri, temel tasarıma malolmuş bir algılama düzeyinin sonucu olarak görünmemektedir [RES. 13]. İran, Irak, Ürdün, Mısır gibi İslâm ülkelerinde resim sanatçılarının yerel izlenimler yaratmak

amacıyla Arap kaligrafisine gösterdikleri ilgi, Türk sanatçılardan bazılarının hattı modernleştirme çabalarıyla paraleller ortaya koyuyor, ama bu ülkelerde hat motiflerinin yorumlanma düzeyi bizdeki kadar bile olmayan bir algılama düzeyinde bulunuyor. İslâm dünyası içinde modern Batı sanatına katılma tutkusu ve oranı yüksek olmakla birlikte, geleneklerin biçimsel olarak çağa yansıtılmasıyla pek de çarpıcı olabilen sonuçlar alınamıyor. Bu yolda Türkiye'nin ileri, lâik bir düzeyi seçmiş olmasından da kaynaklanan özel bir konumu var. Bize kalırsa, Arap alfabesinin terkedilmiş olması bile, geçmişteki bu engin sanatsal alanın modern sanatsal yorumuna elverişli bir zemin hazırlıyor. Laisizmin bireysel özgürlüğü pekiştiren konumu da eskinin daha serbest, daha özgün yorumlarına bir destek sağlamış oluyor. 1986 sonlarında katılma fırsatını bulduğum Bağdat Plastik Sanatlar Festivali'nde bu izlenimim güçlendi. Bu yarışmaya savaş nedeniyle sözgelimi İran katılmamıştı, ama Şah zamanında Türkiye'de de yapıtlarını gördüğümüz İranh sanatçılar hakkındaki izlenimlerimiz canlıydı. Buna karşılık 1986 Mayıs'ında Ankara'da düzenlenen Asya-Avrupa Biennali'ne katılan İran'daki Humeyni rejiminin sanatçıları, çağdışı nakışlarıyla bir varlık oluşturamazlardı. Fakat bu, bizim çok farklı geleneklere sahip bir ülkenin siyasal rejim serüvenleri konusuna değindiğimiz anlamına gelmiyor elbet.

İslâm dünyasının yalnız geleneksel biçim verileri yönünden değil, inanç verileri yönünden de bir kaynak olabileceği düşüncesine yer verilebilir mi? Sanırım Hıristiyanlığın inanç geleneklerinden çağımıza kadar uzanan düşünce, duyuş ve kavrayış verileriyle karıştırılmazsa, bunun da tümüyle bireyleşmeye bağlı bir yönü bulunabilir. İslâm geleneğinin inanç verilerine bağlı sanatsal uygulamalar yönünden yanlış kavrandığı teorik yaklaşımlar olmuştur. Sözgelimi başlangıçta M. Siyah Kalem üslubunun Anadolu işi olduğunu sanan Prof. İpşiroğlu, bu üslup klasik minyatür klişelerinin lehine bırakılmasaydı, camiler reşimlerle süslenebilirdi, diyordu. Siyah Kalem'in Batı'da Rönesans öncüsü Giotto ile kıyaslanması da caba, yani yanlışa tuz biber ekip tüy dikmek anlamına geliyordu bu. Çıkış noktalarında böyle düşünceler olunca da, hocanın dogmalara karşı akıl, deney ve bilim yolunu önermesine gel de inan. Hani klişe olarak doğru olsa bile, böyle düşünmenin sağlam bir temeli olduğuna inanmak zor. Türkiye'de gerçekleşen İslâmî Rönesans'ın bir yönü Siyah Kalem'le hiç ilgisi bulunmayan ve doğruca birer klişe oldukları vehmedilen minyatür nakışlarının gerçekçi konumlarına bağlıdır dersek, kesin bir doğru pahasına akılları karıştırmış olacağız, ama değer doğrusu. Türkiye'deki İslâmî yorumu Batı Hıristiyanlığının inanç yorumlarıyla karıştırmanın sonucunda İslâmı konu alan, fakat olguları Hıristiyanlıktakine benzeten deneyler de yapılmış olduğunu duydum, ama hiç rastlamadım. Böyle bir deneye kalkışan birinin sinir ve ruh tedavisi gereksindiği de söyleniyordu.

Öte yandan asıl eğitim disiplini mimarlık olan Erol Akyavaş'ın İslâm inanç ve efsanelerine akıllıca modern bir yorum havası

katmayı başaran işlerine de sıra geldi. Mimarlar arasmda gerçekten ressam adına hak kazanabilmiş olanlar, anlatım ya da salt biçimlendirmenin temeline son derece özgün bir tasarım mantığını yerleştirebilenlerdir. Ömer Uluç'tan bu konuda söz ettim. Cihat Burak'ın ancak özgünlüğü eşsiz bir tasarım gücünde temellenebilen temalar gezgini ustalığı, böylece açıklanabilir. Erol Akyavaş ise ilginç bir bezeme keyfini yitirmeyen dinsel içerikli işlerini, önceleri geometrik niteliklerle belirlenen tasarım hedeflerine borçlanıyor. 1960-70 yılları arasında İstanbul'da sergilenen resimleri tasarım zenginlikleriyle optik etki işlevleri sınırının kolayca aşılabildiği bir mimarî örgü oluşturuyordu. Bu tür resimler ve daha sonraları bazı figür parçalarının yüzey zemin üzerine dağıtılmış olanları metafizik bir anlam derinliği yaratmanın örnekleri olarak gösterildiler. Eleştirel değerlendirme bazen spekülâtif olabilir ya da biçimler arasında korunması amaçlanan düzen ilişkileri aracıyla ortaya çıkan ruhsal içeriğin farklı anlam boyutlarına zorlandığı bir yön tutturabilir. Erol Akyavaş'ın, 16. yüzyıl nakkaşı Matrakçı Naruk'un menzil ve karargâh tasvirlerinden esinlenerek kullandığı kale ve çadır motifleri arasında da rastlanabilen kesik parmak biçimleri ve benzeri diğer motifler, özgün, bireysel bir simge dilinin analizini gerektirebilir. Bunun gerçekleştiği düşünülürse biçim işaretleri ve simgeler aracılığıyla verilmek istenen mesajın reel ayrıntılarına ulaşılabileceği de anlaşılır. Resimsel bir mesajın karmaşık bir dil sürecini yansıtması, metafizik bir anlamın belirsizliği içinde kalması demek değildir.

Erol Akyavaş sıradan bir geometrik soyutlama anlayışından, geometrik öğeleri bir tür mekân oluşturmaya yönelterek sıyrılabilmiştir. Fakat bununla kalmadı, geometrik mekân örgüsünü aşarak daha serbest ve motif çeşitlenmesine elverişli bir mekân boşluğu oluşturdu. Çağdaş resim uygulamaları yönünden mekân yüzeyi deyimi belki daha doğru olurdu. Fakat Erol Akyavaş'ın resim mekânını, reel mekân ilişkilerine doğru güçlendirme, yani yüzeyleştirme süreci ilginç bir yol izledi, bir bakıma boşluk kavramını motif araştırmaları çerçevesinde yassıltmak suretiyle, içerik derinliğini arttırıp zenginleştiren bir yönteme sahip çıktı [RES. 14]. Şüphesiz bu süreç, mekân boşluğu deneyimi yeterince yaşanmadan kestirme bir iz sürerek yüzeye atlamaktan hem biraz farklı, hem biraz daha anlamlıdır. Gerçi perspektifle ilgili her türden eğitim ve görgü deneyimi mekânın bir boşluk olarak kavrandığı tüm koşulları içerir, ama perspektif sorunu kültür ve inanç geleneklerinin ayrımlarıyla ilintili olduğundan, yaklaşımların evrensel düzeydeki değişik görünümlerine yabancı kalınmamalıdır. Mekân boşluğunun göz ve zihin işbirliği içinde resimsel bir oluşum planında organize edilmesi, reel uzay boşluğuna ait değerler her yerde aynı olmasına karşın, inanılmaz bir çeşitlilik içinde karşımıza çıkar. Resmin kendine özgü bir dünya oluşturduğu savına oldukça iyi bir kanıttır bu. Resim dünyasının bölgesel yorum ve anlayış coğrafyası ve iklimlerini kapsayan sosyo-ekonomik, siyasal bir haritasının tasarlanması da boşuna bir çaba değildir.

Bizde perspektif (menazır) eğitiminin 18. yüzyıl sonunda askerî okullarda başlatıldığı, bundan amacın da, orduyu modernleştirme ve teknik yönden geliştirme olduğu bilinir. Ancak bu daha önceleri resimde mekân boşluğunun belirli bir merkez nokta tasarımı uyarınca organize edilmemiş olduğu anlamına gelmez. Bu merkez birliği tasarımı da neo-platonizme ve oradan İslâmî vahdet düşüncesine uzanan eski inanç sistemlerinin ana ilkeleri doğrultusunda temellendirilir. Perspektif bir bakıma dogmatik bir mesaj içeriği kazanan ve özgürlüğü kısıtlayıcı bir yön tutturan inanç fanatizmiyle bağdaşmaz. İnanç sistemi karşısında lâik bir yönde özgürleşen iradenin göstergeleri arasına girer. Şüphesiz bu göstergeler arasında teknoloji ve pozitif bilimler alanında yenilenme ve modernleşmeyi öngören yeni gereksinmeler de vardır. Ancak tarihsel evrelerdeki perspektif uygulamanın sönüp gitmiş olduğu, özlü bir uygulama yöntemi olarak anlamını tümüyle yitirdiği sanılmamalıdır. Modern sanat çağında geçmişteki yüzey verilerinin büyük bir esin kaynağı oluşu, boşluğu bir yüzey-mekân olarak organize edebilen ve hayatiyeti, yaşam gücünü temsil eden değer sistemleri yüzündendir. Nitekim başlangıçta bu tür bir sistem sanatta yaşam soluğuna erişmek amacıyla önerilmiş, soluksuzluk, cansızlık eleştirisi mükemmel bir perspektife ve uzay boşluğunun bütün derinlik nimetlerine erişen putperest sanata karşı yöneltilmiştir. Doğal perspektif, uzay boşluğuna bir resim mekânı izlenimi vermenin araçlarından yalnız bir tanesidir. Doğal mekân içine doğal perspektifli yeni bir mekân yerleştirmek, yani resmi açılmış bir pencere haline getirmek Batı'ya özgü bir davranıştır. Nasıl karmaşık bir yöntemi olan ve uzay içindeki nesneleri hem yandan, hem üstten, hem karşıdan gösteren merkezi döngüsel sistem, yani bakışın dıştan, yanlardan içerde bir merkeze doğru yöneldiği perspektif de aynı oranda bozulmuştur. Bunda gene başlıca etkenlerden biri, teknolojik gelişmenin insan gözünün göremediği alanlara erişme tutkusudur. Devinim ve hız kavramlarıyla çabuk ve sürekli ilişkiler içine giren teknolojik ilerleme hem sadece gözdeki retinanın duyarlılığına dayanan bir mekân-uzay sınırıyla yetinemez, hem de böylece tasarımların, bir noktada eski karmaşık perspektif kuralları da kapsayan çeşitlenme, zenginleşme sürecini hazırlamış olur.

Böyle bir bağlam içinde bakıldığı zaman Erol Akyavaş'ın resmi, yüzeyi arama süreci içinde farklı ve doğru bir seçimi, yani dinsel motiflere kadar uzanan geleneksel nakış biçimlerinden, gene de geometrik yanı ağır basan tercihleri kapsamaktadır [RES. 15]. Matrakçı Nasuh'un Bağdat'a uzanan eski sefer yolu üzerindeki kentler ve kasabaları tasvir eden menzil minyatür-krokileri. diğer bazı sanatçıların kuşbakışı modern, yeni İstanbul peyzajları oluşturma yöntemlerine de kaynak olmuştur. Bu sanatçılardan biri daha önceleri soyutlanmış ağaç motifleri oluşturan Devrim Erbil'dir. Fakat bu eski kaynak verilerden yararlanmanın çok daha iyi bir temsilcisi Erol Akyavaş'tır. Bu sanatçı biçimsel veriyi gereğinde aynen ele alarak modern bir yoruma kavuşturma

cesaretini göstermektedir. Yani, çok riskli bir girişimi başarıya ulaştırıyor. Bu risk göğüsleme cesareti Akyavaş'ın diğer bütün çalışmalarında vardır. Silik bir minyatür çıkartmasını nakış değerleri yönünden günümüze ulaştırırcasına soyut bir zemin üzerinde belirtiyor ve bu motifin karşısına madeni bir pençe ya da çağdaş bir bunalım simgesi olabilecek kadar somutlaşan şaşırtıcı bir biçim sertliği koyuyor. Bu ve buna benzer davranışların Kerbelâ vakasını simgeleyen motifler, Kâbe resimleri ve hat örneklerini modernleştiren çalışmalara uzanması, sanatçının kökleşmek ve çağdaş değişimlerin ürkütücü olup geçişi karşısında uyuma elverişli bir süreklilik yaratma isteğini gösteriyor. Bende uyanan bir izlenim de, Erol Akyavaş'ın sözkonusu değişimi tutma ve onunla uzlaşma riskini bile göze aldıktan sonra bu dinsel içerikli noktalara ulaşmasıdır. Ancak bazı izleyiciler, Erol Akyavaş'ın, dinsel içerikli resimlerle Amerikalı müşterilere ilginç bir yabancı inanç sisteminin salt tezyini olarak kavranmış bir yorum atraksiyonunu satmaya çalıştığını ileri sürüyorlar.

Kâbe resimleri ve hat çalışmalarıyla çokça belirlenen bu dinsel içeriğin, inanç fanatizmiyle bir ilgisi yok elbet. Lâik bir ortamda demokratikleşme sürecinin bir gereği olarak dinsel alanda da liberal kurumlaşmalar olabilir mi? diye düşünenler çıkabilir. Erol Akyavaş'ın resmini laisizm karşısında örgütlenmeye yönelik bir dinsel liberalizmin belirtisi saymak doğru mudur? Modernleşme sürecine uygun bir dinsel liberalizm, yasaklanmış kurumların yeniden canlandırılmasını önerebilir ve bunun dinsel karakteri olmayan devletle uyum içinde kalabileceği savından ayrılmaz. Bizim kanımızca Erol Akyavaş'ın resmi, ancak dinsel özgürlüğün lâik ilkeleri içinde geçerli olan, hattâ bu olguya birey sel bir çağdaş boyut kazandırmış olmanın başarısını vurgulayan bir ölçüte uymaktadır. Dinsel alanda liberalleşmeye gelince, yani isteyenin istediği tarikata mensup olması, istediği gibi giyinip kuşanması, hattâ istediği alfabeyi kullanması, öyle sanıyoruz ki, liberalleşme kisvesi altında siyasi bir baskı ortamı oluşturmaktan öteye gitmez. Kısaca, Türkiye'nin demokratik bir yönetim altında liberal uzanım ve genişlemeler kazandığı sürecin dinsel yaklaşımları da kapsamasının pek mümkün olmadığı bellidir.

Erol Akyavaş, 1960'lı yılların başından beri Amerika'nın New York kentinde yaşamaktadır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra günümüze kadar uzanan sürede A.B.D., dünyadaki sanat akımları ve pazarı üstündeki ağırlığını duyuragelmektedir. Sanatımızın modernleşme süreci içindeki önemli yerini Wall-painting ve Shadow Sculpture adı verilen resim ve heykel çalışmalarıyla kazanmış bulunan Burhan Doğançay da yaşamını bu ülkeye bağlamıştır. Burhan Doğançay'ın kentlerdeki duvarları kaplayan afiş, kazıntı, çizim ve benzerlerinden esinlenen yüzeyci yaklaşımı, yırtılmış kâğıt kıvrımları ardında saklanıp duran bir derinlik araştırmasıyla da bütünleşir [RES. 16]. Sanatçının son yıllarda yaptığı bir tür rölyef çalışmalarında resim sığ bir kutu olarak düşünülmüş ve öndeki yırtık afişlerin arkasındaki resimsel oluşumlarla sözkonu-

su ilişki güçlendirilmek istenmiştir. Burhan Doğançay'ın temelde eski hat kaligrafisine dayanan bir yönteme bağlı olduğu da vurgulanmıştır. Düz siyah ya da düz beyaz zemin üzerinde devingen bir kaligrafik düzen oluşturan renk kıvrımları yüzeyden dışarı taşma eğilimleriyle sanatçının heykel çalışmalarına öncülük etmişlerdir. Doğançay'ın giderek zeminde siyah ve beyazdan öte bazı renk uygulamalarını gerçekleştirmesi, gelişim mantığının bir evresi olarak anlam kazanmıştır.

*

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra yenilenen sanat akımlarına A.B.D.'deki sanatçıların getirdiği yeni ve etkin boyutlar bu ülkeye duyulan ilgileri daha da genişletti. A.B.D.'de modern akımların Avrupa'yı da etkileyen bir güce ulaşması, bu ülkenin üstün sanayi aşamalarına doğru hızlı tırmanışının sonucudur. Toplum yapısı ve kültürel ilgileri itibariyle çeşitli Batı ve Doğu sanat geleneklerinin dinamik bir karışım ve etkileşim alanı olması, sanatsal üretimin dolaylı ya da dolaysız biçimde teknolojik gelişmeye katılmasını sağlamıştır. Naziler öncesi dönemde Almanya'da Bauhaus akımının Nazi baskıları sonucunda sığınma olanağını bulduğu yer de A.B.D. olmuştur. Bu akım ruhundan kaynaklanan atılımlarla teknolojiye dolaysız bir katkı sağlamayı amaçlayan basic design programları, bu ülkede eleştirel görüş açılarını da içererek sanat eğitimine malolmuşlardır.

Gençliğin liberal dünya görüşleri çerçevesinde yaşam koşullarına yönelttikleri eleştirel davranış biçimleri, kuşaklar arasındaki derin anlaşmazlığı su yüzüne çıkaran işlevi 1950'li yıllarda somut ifadelere kavuşturuyordu. Bunalım ve ezilmişlik temalarının önce beat generation adı verilen ve üyelerinin beatnik diye isimlendirildiği yazar ve sanatçı kuşağı tarafından dile getirildiğini anımsayabiliriz. Daha sonra gezginci olarak ya da komün yaşamına yönelen gençler olarak bilinen hippiler de toplumsal uyumsuzluğu, örgütlenmeye vardıran başkaldırıcılar olarak onları izlemişlerdir. Günümüzde hâlâ bu akımların varlığından söz etmek ve seks, şiddet ve uyuşturucu kullanımı gibi sorunların süregittiğini belirtmekse, bu hareketlerin temeldeki özü bakımından farklılaşarak daha geniş topluluklara yayılmış olduğunu vurgulamak demektir.

Şüphesiz gençlik yılları 1950'lere inen kimselerin davranışlarında beat generation esintisi izler olduğunu anımsamak gerekir. Kanımızca uyum sorunlarının Türk toplum yapısına uygun çözümlerini gerçekleştirebilenler, karşıkoyma potansiyelini sanatsal gelişmenin hizmetine vermiş olanlardır. Bu sürecin aynı bağlam içinde süregelen izlerini de saptamak gerekir. Fakat, açıkça görüldüğü gibi, Türkiye'de 1950'lerden sonrasını belirleyen modernleşme süreci sözkonusu potansiyelin sorumluluğu altında gerçekleşmiştir. Türkiye gerçekleriyle uyum sağlayabilen bu sanatsal po-

tansiyel, ülkenin uygarlıkdışı sorun ve tartışmalara sahne olduğu görüntüleri de silebilirdi. Ancak, siyasal ve ekonomik alanda etkinlik sağlamanın koşulları farklıdır.

Eğitim alanında Avrupa'dan ayrı yöntemlerin izlendiği A.B.D., İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Türkiye'nin de yönelmeyi amaçladığı bir kaynak olmuştur. Sanatçıların dış ülkelerde eğitim görmelerini öngören resmî programlar, uzaklık ve pahalılık gibi nedenlerin yanında akademik alışkanlıkların ve rehavetin de sözkonusu olması yüzünden Amerika'ya pek ulaşamadı. A.B.D.'de sanat eğitimi görenler ya kendi olanaklarını ya da sağladıkları bursları kullanmışlardır.

Özellikle sanat tarihi alanında 1960'lı yılların başından beri A.B.D. üniversitelerindeki İslâm ve Türk Sanatı bölümlerinin çekici bulunduğu anlaşılmaktadır. R. Ettinghausen ve daha sonra O. Grabar gibi İslâm ve Türk sanatı tarihçilerinin yanında lisans, master ve doktora tezleri yapan Türk sanatı tarihçileri konulara yeni ve modern yaklaşımları olan kimselerdir. Bu sanat tarihçileri arasında özellikle belirtilmesi gereken de, A.B.D.'de Türkiye'nin tanıtımına ilişkin büyük sergi faaliyetlerini gerçekleştiren Dr. Esin Atıl'dır.

1963 yılında A.B.D. mi, Fransa mı? seçeneği karşıma çıktığı zaman, Eski Eserler ve Müzeler Genel Müdürü Rüstem Duyuran'ın fikrini sormayı denedim. Sanırım eski alışkanlıklar yüzünden olacak Fransa'yı tavsiye etti. Oysa bir sürü arkadaşın deneyiminden Paris'te ne yapıldığını biliyordum. Sürekli kahvelerde oturuluyor, öğle ve akşam yemeklerinin nerede yenileceği konuşuluyordu. Fazladan Paris'te bir yıl yol parası kendinden maaş transferiyle yaşanacaktı. Oysa, A.B.D. seçeneği burstu ve A.B.D. uzaktı. Sirkeci ya da Haydarpaşa'dan binip Sivas'a gider gibi gidemezdin. En önemli tarafı da bir yıl Ankara'da İngilizce öğrenimi yapılıyordu, bedava, yoğun kurslarla.

A.B.D.'de pek başarılı bir AID participant'ı olduğum söylenemez, ancak sanatsal gelişmeler üzerine yoğun izlenimler edindim. Edinilen izlenimleri, yazılarımda sanatçı isimleri, terimler vb.'nı bol bol kullanarak bir çeşit istismara yöneltmediğim için, şimdi de vurgulanması gerekenin yalnızca tuhaf bir gözlemler dizisine bağlı kalması gerektiğini söyleyebilirim. 1970'lerde İstanbul'da açılan iki modern Amerikan heykeli sergisine tek canlı tepkileri gösterenin ben olduğuma bakılırsa, o izlenimlerin yararını görmüş sayılabilirim. O heykellere birçoklarının ineğin trene baktığı gibi bakmasından farklı algılamalar bende uyanmıştı. Demek ki burs işlevini yapmıştı; yoksa müzeler, çocuk eğitimi, ders araçları, tablo tamiri, taxidermy gibi resmî burs programının basit uygulama deneyleri ötesinde beni sarmayacağı belliydi. Bu sorunlar genelde müzeler ve eğitim gibi kapsamıyla Türkiye ile A.B.D. arasındaki büyük uçurumu ortaya koymaktan başka bir şeye yaramıyordu. Çünkü bunun çağdaş anlamda büyük bir kültürleşmeye bağlı bulunduğu belliydi. Kültürün teknoloji gibi ithal olanağını ortaya koymadığı da açıktı. Amerikan teknolojisine tıpıtıpına uyan

[RES. 14] Erol Akyavaş: *Kompozisyon.* Tuval üzerine akrilik. 102x127 cm.

[RES. 15] Erol Akyavaş: *Kompozisyon.* Tuval üzerine akrilik. 260x190 cm.

[RES. 16] Burhan Doğançay: *Kompozisyon.* Tuval üzerine akrilik. 200x100 cm.

[RES. 17]
Altan Gürman:
*Kompozisyon.*
Karışık malzeme
(tahta ve dikenli
tel). 140x140 cm.

[RES. 18]
Mehmet Güleryüz:
*Nü'lü Kompozisyon.*
Tuval üzerine
yağlıboya. 130x62
cm.

[RES. 19]
Aliye Berger:
*Istihsal*. 1954

[RES. 20] Ihsan Cemal Karaburçak *Kompozisyon*

[RES. 21] Komet *Figür Grubu*

[RES. 22] Neşe Erdok: *Grup Kompozisyon*. Tuval üzerine yağlıboya. 160x200 cm. Grup düzenlemelerine anıtsal bir boyut getiren Neşe Erdok, kentin en alt tabakasından insanları, kendi duyarlı ve ince ruh yapısının düzeyine çıkarmayı başarabiliyor.

[RES. 23]
Melike Kurtiş
*Soyut Kompozisyon*

[RES. 24]
Bedri Baykam
*Kompozisyon*

[RES. 25] Mehmet Gün: *Kompozisyon.* 140x190 cm.

baraj ve enerji üretimi projeleri uygulanabilirdi, ama Amerikan kültürüne uygun bir müzecilik projesi uygulanamazdı.

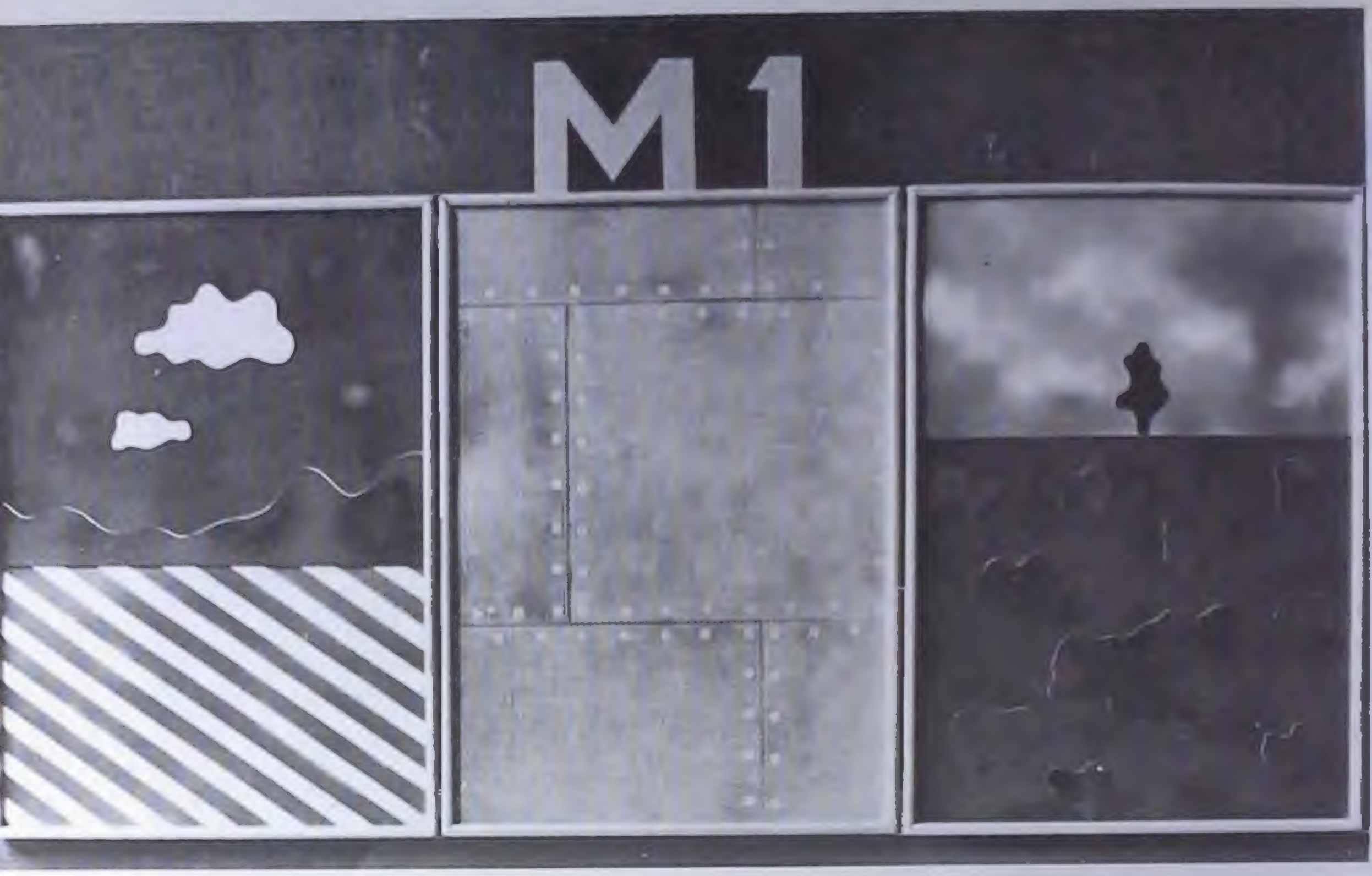
Üniversitede sanat tarihi asistanlığına intibak edemediğim gibi, müzelerde de bazı restorasyon işleri dışında isteksiz çalıştım. Her zaman istekle yaptığım işler kendi namıma, ama elbette sanatsal, düşünsel işlevi olanlardır. Ama kıt olanaklar yüzünden, parasızlıktan, yalnızlıktan gelen çok eksiğim vardır. Bu tür eksiklerin telâfisi güncel sanat ve yaşamın sıkıca izlenmesinden başka bir yön izlemez. Bizim de yaptığımız budur. Bazı kimseler olanaklarına minnettardır. Bazıları da yoksunluğa minnettar olmalı.

*

Basic design eğitiminin Türkiye'de akademik sanat kurumunda programlaştırılmaya çalışılmasında dünyadaki gelişmelerin etkisini duyurduğu bir süreç rol oynamıştır. İstanbul'da Bauhaus tipi bir okulun ancak karikatürü sayılabilecek Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu 50'li yılların sonlarında kuruldu. Bu okulda bir ikisi önemli de olan Alman ve Avusturyalı hocaların bile etkinliği kurulamadı. Bu okulda çalışan ve oradan yetişen sanatçıların eleştirisini daha sonraya bırakıyorum. Ama bırakmasam da olur. Çünkü bu okuldan pek önemli bir resim ve heykel sanatçısı yetişmemiştir.

Tatbiki çıkışlılar arasında sözü edilmeye değer biri, özgün baskı ve kollaj çalışmaları yapan Ergin İnan'dır. Bu sanatçının gene de eski tekke mistiğinden esinlenen ince detaylı çizim ve kollaj denemeleri, altında herhangi bir tefekkür izi olmadığı için sınırlı bir düzey tutturmuştur.

1965 sonlarında A.B.D. dönüşü uğrayıp bir süre kaldığım Paris'te Amerika'da doğan pop-Art, op Art gibi akımların yeni malzeme olanaklarının araştırılıp uygulanmasını öngören bazı eğilimleri modern sanatın bu eski başkentinde yaşayan bazı Türk sanatçıların da benimsediğini gördüm. Paris'te galeriler ortamına da uyum sağlayarak kendini kabul ettirecek olan Sarkis, o sırada düzgün ayna parçalarıyla bazı çizimlerin kaynaştığı ilginç düzenlemeler yapıyordu. Bu düzenlemelerin yöneldiği bir tür eleştirel içeriğiyse Vietnam savaşı karşısında barışçı bir tavır belirlemek oluşturuyordu. 1965'te Vietnam savaşına karşı A.B.D.'de giderek yoğunlaşan bir muhalefet olduğunu görmüştüm. Bu aynı zamanda birkaç yıl içinde yaygınlaştığına tanık olunacak öğrenci gösterilerinin ilk işaretleriyle paraleller de ortaya koyuyordu. Sarkis daha sonraki çalışmalarında tümüyle kavramsal yöntemler izledi ve daima insancıl, barışsever bir içeriğin mesaj araçlarına başvurdu. Kavramsal simgelerden oluşturduğu, kimyasal ve fiziksel değişim yöntemlerine bile başvurduğu çalışmalarında düzenlemenin bir parçası haline getirilen ses kayıt araçları ve bandlarının da kavramsal bütüne eşlik etmesini sağlayan audio-visuel deneyler içine girdi.



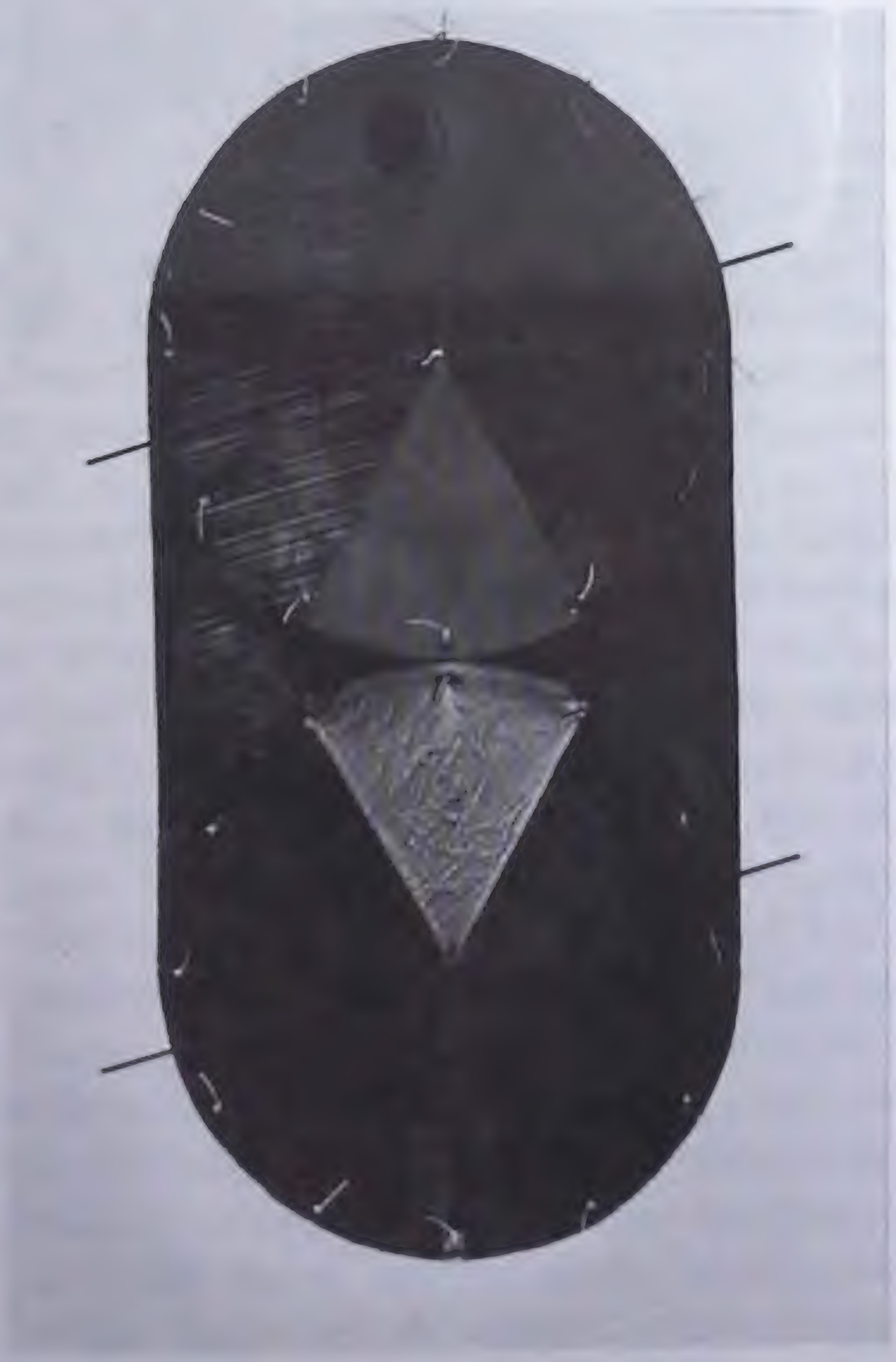

(Res. 25) Altan Gürman: *M 1*

Pop-Art esprisi içinde happening diye nitelenebilecek bazı sanatsal davranışların Amerika'da yaşayan Tosun Bayrak'la 1960'lı yıllarda Türkiye'ye yansıtılmış olduğu da anımsanabilir bu arada. Boğaziçi'nin akıntısına terkedilen hafif malzemeden üretilmiş bir figür plastiğinin yalı kıyılarında gezinişi bu tür davranışlardan birine örnek oluşturuyordu.

Kısa bir süre sonra eğitim gördüğü Paris'ten İstanbul'a dönüp, Güzel Sanatlar Akademisi'nde basic design programlarının uygulamaya konması için çalışan Altan Gürman, biçim duyarlılığı yönünden yeniliğe açık olanların başında geliyordu. Paris'te kaldığı otelde desenli muşamba malzemesini tuval olarak kullanıp bazı müdahalelerle resimleştirdiği çalışmalarını bana göstermişti. Resme ilk kez bu sanatçının kesilmiş mukavva, dikenli tel, tahta gibi değişik malzeme kullanımıyla farklı anlam boyutları getirmeye çalışan biri olduğu söylenebilir [RES. 17]. Bu çalışmalarda sözgelimi musluk gibi bir objenin plastik bir resimsel değer oluşunu sağlayan yorumu çarpıcıydı. Fakat geçit vermeyen tel örgü, madeni, çelik gibi bir izlenim verilmeye çalışılmış delikli korugan kalkanı, silah simgesi motifler vb. militer çağrışımlar yaptıran nesneyle resim arası oluşumlar halinde Altan Gürman için önemli bir ilgi kaynağı gibi görülüyordu (Res. 25). Amacına ulaşıp ulaşmadığı tartışılabilir, ancak gerek bu askerî simgeler, gerekse Kapitone adını verdiği resimde simgeleştirilen, militarizm, bürokrasi gibi kavramlar, eleştirel hedeflerini belirleyen sorunları karşımıza çıkarıyordu.

Basic design eğitimi, tasarımı özgürleştirip çeşitliliğe ve yaratıcılığa kavuşturmayı amaçlayan yeni yöntemlerin programlaştırılması gibi bir yaklaşımdı. Şüphesiz bu tür bir uygulama akademizmin klasik program şeması içinde bir yenilik oluşturduğundan karşı çıkanı eksik olmaz. A.B.D.'de bile yeni bir akademizme, işlevsiz, yaşamla ilintisiz, dolayısıyla yaratıcı olmayan bir oyun fantesizine dönüşebileceğinden söz edilen basic design eğitimi, İstanbul Akademisi'nde hangi kreatif boyutu kazanabilirdi? Kanımca Altan Gürman, bu serüvenin bir başarı fenomeni olarak tek kalmıştır. Fakat gene de bu başarının, onun 1975'te ölümünden sonra benzer bir ruhla sürdürülmesi yolunda benimsendiği çabalar vardır. Bir yandan Özer Kabaş, Ali Teoman Germaner, Mimar Erkal Güngören ve Erol Kmalı'nın küçük bir tasarım atölyesi niteliğinde eğitime yön verme istekleri, öte yandan Şükrü Aysan ve diğer birkaç kavramsal yönde çalışan sanatçının öncü nitelikte uğraşları bu bakımdan üstünde durulmaya değer (Res. 26).

Akademi'deki öncü çabalara daima büyük bir hevesle eğilen Adnan Çoker'in, gerçekte belli standartları aşamayan öncülükleri desteklediği söylenebilir. Bu konumuyla da öncü nitelikte çalışmalar, temel tasarım boyutlarının işlevsiz fantezi mekanizmasıyla belirlenir. Bu nedenle bazı yakın gözlemlerden de edindiğim izlenim, Adnan Çoker'in, Altan Gürman'a cephe almış olduğunu, öncülük postunu ona kaptırmak niyetinde olmadığını düşündür-



(Res. 26) Şükrü Aysan: *Urbi e Urbi.* 1985. Karışık gereç ve uygulayım 146x90 cm.

mektedir. Altan Gürman yaşamış olsaydı, son 10-12 yıl içinde sanırım Adnan Çoker'in sanatsal konumundan daha ileri düzeyde bir konum elde edebilirdi. Fakat ne yazık ki Altan Gürman öldü ve akademik çevredeki yenilik girişimleri Adnan Çoker'in ilgi alanlarıyla sınırlanmış oldu.

Öte yandan yukarıda sözü edilen tasarım atölyesi basit eğitim uygulamaları ötesinde önemli bir işlevsel boyut kazanamadı; Ali Teoman Germaner'in dragon motifleriyle de belirlenen işlevsel zenaat uğraşları, Erol Kınalı'nın resimle heykel arası obje çalışmalarında belirli bir amacı sadece zorlamakla kaldı. Sözkonusu atölye, akademi heykelcilerinden bir bölümünün de faaliyet alanı haline gelmiş sayılabilirdi. Saim Bugay'la Bihrat Mavitan bunlar arasındaydı. Ancak heykel alanında yaratıcı bir tasarım gücünü belirleyen desen çlışmalarını yalnızca Kuzgun Acar yapmıştır. Desenin belli bir kitle tasarımına öncülük eden yapısal oluşumu Kuzgun'un modüler parça birimlerini kaynaştıran çizimlerinde görülebiliyordu (Res. 27). Ortak bir atölye eğitiminden geçmiş olmaları, İlhan Koman'la Kuzgun Acar arasmdaki bazı eğilim benzerliklerine ışık tutabilir sanırım. Nitekim İlhan Koman'ın metal parçalarını çeşitli kompozisyon bütünlüklerine ulaştıran matematiksel uğraşlarında da benzer bir modüler tasarım eğiliminin çıkış noktasını oluşturduğu düşünülebilir.

Basic design eğitim programına ilişkin çabaların etkinlik kazanması karşısında bir alternatif arandığı zaman, başvurulabilecek bir kaynak akademik desenin serbest, özgür bir oluşum ve hareket ritmine ulaştığı bir davranış olabilir. Nitekim böyle oldu; ancak o kadarı bile Akademi'yle uzlaşmazlık belirtileri gösterebilir. Mehmet Güleryüz'ün 1970'lerin sonlarına doğru birkaç yıllık desen hocalığı, sonunda Akademi kurumundan ayrılmasıyla sonuçlandı. Doğumları 1940 civarında olan kuşağın öbür üyelerinden biraz daha aktif bir konumu olduğu, Mehmet Güleryüz'ün Baylan Pastanesi'ndeki sanatçı ve yazarlar arasına karışmak istemesinden de belli olmuştu. O çevrede biraz genç muamelesi görüyor, ama direniyordu. Oradakilerin etkilerine açıktı, ancak bunlarla ne ölçüde hesaplaşabileceğini zaman gösterecekti. Bu sanatçıyı 1970-74 yılları arasında Paris'e birlikte eğitime gönderilen ressamlar grubundan biraz ayırmanın uzlaşmaz, aktif tutumları yönünden bir anlamı olabilir. Onları bir kuşak hareketi halinde örgütlemeye çalışması da anlamsız değildir. Deseninin belirgin gücü dışında, bir de ilginç heykel çalışmaları sayılmazsa tuvalleri, öbürlerinkinden daha güçlü ya da etkili değildir. Ancak, 1986'da yeni bir kuşak hareketi savını taşıyan yayın faaliyetlerine bile girişip özellikle eleştiride benim yazılarımı hedef alan bir kampanya bile başlatarak aktif konumuna daha bir belirginlik kazandırmaya çalışmıştır. Bu yönleriyle Mehmet Güleryüz hem yeni kuşak hareketlerinin içinde, hem ondan bağımsız çabalarla ilginç bir temsilcisi sayılabilir aktif resim girişimlerinin. Mehmet Güleryüz, Amerikalı eşinin ayrılıp kendi yurduna döndüğü koşullara bağlı olarak New York'ta da bir süre çalıştı ve 1980'den sonra moda-

(Res. 27) Kuzgun Acar: *Desen*

laşan yeni-fov ya da yeni-ekspresyonizm denen akıma katılan işler yaptı. Ancak bu çalışmalar, önceleri tuvallerinde pek rastlanmayan polikrom bir uygulamanın sınırlarını aşmış olmuyorlardı. Önceleri desenin çok belirgin olduğu tuvaller, böylece desenin gene ancak desen olarak kaldığı ve haliyle ifadeci boya ataklarıyla zedelenip zarara bile uğradığı bir çalkantı sürecine girmiş oluyordu [RES. 18].

Mehmet Güleryüz ve diğerlerinin Paris deneyimi öncesinde 5-6 yıl içindeki sergi faaliyetleri, yeni figüratif akımı temsil eden bu sanatçıların soyut resim ve uzantıları karşısındaki konumuna kesin bir açıklık getirmiş değildir. Bu bakımdan 1960-70 arasında karşımıza çıkmış olan eğilimleri biraz daha ayrıntılarıyla ele almakta yarar vardır.

*

Bizde soyut resmin çok erken belirtilerini, 20. yüzyılın ilk çeyreğinde çalışmış Avni Lifij gibi sanatçıların yumuşak tonlu renk istiflerine bağlayanlar pek haksız olmayabilirler. Ancak, burada doğaya karşı soyutlayıcı bir cüret yok, aksine doğa karşısında ışık ve hava ilişkilerinden doğan sonuçlara boyun eğmiş görünen bir çekingenlik vardır. Doğaya karşı açılan teknolojik savaşın, sonuçları ister olumlu, ister olumsuz olsun, müdahale ve değiştirme isteğine dayanan girişimlerle bir paralellik göstermediğini kim ileri sürebilir? Bu dolaylı yansıma teknoloji ve giderek ileri, üstün teknoloji çağının sanatında olan değişimleri açıklamaya olanak tanıyan, ama gene de fazla sır vermeyen ipuçları olarak değerlendirilebilir. Teknolojik gelişmelerin yeni kültürel boyutlar kazandığı çevrelerde bu kaynak, soyutlayıcı yönde bir iradenin kapsamını belirleyen etkenlerden biri olur. Ancak soyutlamanın, neolitik çağa inen işaret sembolleriyle ilk temel belirtilerine kavuşan tarihsel bir anlam yaygınlığı da vardır. Fakat o çağlarda tarım ekonomisiyle açık bağları, ilintileri belirlenmiş olan soyut işaret dilinin, kültürün teknolojik bir anlam boyutu kazandığı modern çağda bir devrim sürecine girdiğini kabul etmek ve tarihsel soyutlama mantığının bu kez yeni bir sosyo-ekonomik temel üzerinde biçimlenme şansı aradığı konusuna açıklık getirmek gerekir. Sanat en organik doğa anlayışına dönük olduğu zaman bile soyuttur, demek doğru, ama eksik bir sözdür. Hattâ insan figürünün, tekmil anatomik değerleriyle, en organik ve gerçek konumlarıyla bile ele alındığı örnekler kesin bir soyutlamayı yansıtır deniyorsa, bu da doğrudur, ama bu da eksiktir. Soruna açıklık getirecek olan hangi biçimin, hangi farklarla, hangi çağda ortaya konmakta olduğudur.

Soyut ya da figüratif sanatın, bir ülkede teknolojiyle belirlenen kültürel boyutunun kazanılmamış olduğu koşullarda, doğruca kendinden kaynaklanan ve düşünsel çerçevesi belirlenmiş olan bir sistematiğe sahip çıkma olanağı yoktur. Müstakil ressamların deformasyona yönelik konstrüktivist çabaları ya da D Grubu ressamlarıyla onları özleyen folklorik nakış modacılarının Hitit ve Yunan mitolojisinden medet uman köylü kübizmi, biçimsel bir platform üzerinde varılmak istenen sonuçtan fazlasına ulaşmaz. Teknolojik eksikliğin bilincinde olmayan davranışlar tarım ya da köy ekonomisine ilişkin kavramların modern soyutlamaya elvermeyen mantığı içinde çelişkiye de düşerler. Eğer tarihsel soyutlamanın dolaysızca bizlere ulaşan geleneksel yerel verileri, çağdaş teknoloji kaynaklarından izlenimler ve haberler alınan nötr bir kavrayış temeli üzerinde, üstelik verilerin biçimsel oluşumlarını aşabilen, değişim ve geçiş hızının benimsendiği çağdaş, modern bir duyarlılıkla ele alınırlarsa sözkonusu eksiğin kapatılma olanağı doğar. Bu da bir anlamda geleneğin yoğun bir biçimde irdelenerek, büyük bir istekle kabul hazırlığına girişilen teknolojinin kültürel anlam boyutunu o yoldan kazanması demektir. Batı dünyasında değişim ve gelişmenin çağdaş sistematiği, farklı bir sistem bilinciyle ulaşılabilecek sanatsal sonuçlar bakımından bir

esin kaynağı olabilir, ancak geçici akım modalarının özgün yorum ölçütlerine ne bir engel oluşturur, ne de onları tek başına belirlemiş, yönlendirmiş olma hakkına erişir.

Bilinçli ya da bilinçsiz, genel anlamıyla soyutlayıcı yönde verilen uğraşlar İkinci Dünya Savaşı sonrasının Türkiye'sinde aktarma ya da özgün bir sistem araştırma eğilimleriyle içiçedir. Bu sistem eğilimleri çatıştılar ve sonunda özgün arayışlar üste çıktı. Bunun nedeni, özgün bir duyarlılık sisteminin, geniş tarih ilgileri yanında teknolojiye duyduğu açlığı da içermesiydi. Ama bu açlık, amacına ulaştığı yerde tarihe karşı nasıl bir tavır alınması gerektiğini de bilmeliydi. İş bir eski duygusallığına elvermiyor, ama tarihin tahribini de öngörmüyordu.

Batı'da fütürist ressamların sansasyonel uygulamalarına giriştikleri endüstriyel hız kavramı da Türkiye'de yankılanmadı. Burada gene bir ipucu vardır ve bunun yerel bir sistem bilincine ilişkin olan yanı, hareketin potansiyel değerine duyulan güven, hareket dinamizminin kinetik boşalmaya uğratılmadan denetim halinde tutulmasıdır. Bu bağlamda hareket ve hız konusundaki tarihsel konum çağdaş bir kültürel boyuta oturabilir ve hız kavramı farklı bir sistem bilincinin çağdaş dayanakları arasındaki yerini böylece alır.

Türk resminde hız kavramıyla bağlantısı görülen motifler son derece sınırlıdır. 1980'lerde ortaya çıkan bazı genç sanatçılarda motifin belli içerik hedeflerine uygun kullanımları görüldü. 1930'larda çok seyrek uygulanan hız kavramı, bazı değişik motif uygulamalarının belirli sınırı dışına çıkmadı. Bu kavrama belli bağlılıklar gösteren sanatçılardan ilerde söz edilebilir, ancak burada soyutlamanın genel yönelişleri bakımından 50'li ve 60'lı yıllarda karşılaştığımız bazı sorunlar üzerinde durmak gerekecektir.

*

Daha önce de sözünü ettiğim AICA ve İstihsal konulu resim yarışması olayı (1954), Aliye Berger'in birincilik ödülünü kazanan resmine bakılırsa soyutlayıcı bir tavrın ödüllendirilmiş olduğu anlamına gelir. Çünkü resim, üretim enerjisini simgeleyen kocaman bir güneş motifiyle belirgindir. Resimsel devinimin temposu da o güne dek alışılanın dışında bir yoğunlaşmaya sahiptir. Resmin hiçbir akademik kuralla bağlı olmayan değeri tepkilere yol açmıştır. Üretim hışmıyla parıldayan kırmızı bir güneş, sararmış toprakla birleştiriliyor bu koca resimde [RES. 19]. Ressam Cemal Tollu, «Şayet ahbaplıkların tesiri olmamış ise jüriyi teşkil eden bu üç muhterem ilim adamı (H. Read, P. Fierens, L. Venturi) resimden katiyen anlamadıkları halde, yıllardan beri sadece edebi sözlerle kendilerine şöhret yapmanın yolunu bulmuşlardır demektir» diyerek eleştirel tavrını belirlemiştir. Bedri Rahmi Eyüboğlu ise, «Jüri eğer bu resimde bir çocuk elinin tazeliğini bulduysa, çocuk resimlerindeki ressamca davranışı hiçbir zaman tatmamış demektir. Ne olursa olsun, jürinin vardığı sonuç, resmi meslek

edinenleri, sanat eleştirmenlerine yaklaştıracak yerde, uzaklaştırmıştır» diye yazmaktadır. Bu eleştiriler akademik hegemonyanın yediği tokadın hazmedilemeyişinden başka bir anlam taşımaz. Fakat, Cemal Tollu'nun yazısında ima edilen «ahbaplıklar» sorunu bu örnekte değil, fakat sonraki yıllarda karşılaşılan bir başka olayın gerçek anlamda belkemiğini oluşturmuştur. Bu da Fransız eleştirmen Jacques Lassaigne'in 1961'de bir Türk resim sergisi düzenlemek üzere İstanbul'a çağrılışıyla ilgilidir. Bu serginin gene aynı aile çevresinin iyi yabancı dil bilen ve Avrupa kültürü ve yaşantısına aşina olan bireylerinden çok sayıda yapıt alınarak düzenlenmesi sonucu doğmuştur. Bu düzenlemede dikkati en çok çeken ve haklı olarak eleştiri yöneltilen yanlardan biri, Aliye Berger'in amatör ressam yeğeni Cem Şakir Kabaağaç'ın resimlerinin Lassaigne tarafından seçilmiş olmasıdır. Sözkonusu sergi hakkında, serginin götürüldüğü Avrupa kentlerinin basınında aleyhte yazılar çıkmış, küçük düşürücü ifadeler kullanılmış, kısaca sergi alaya alınmıştır. Fakat bu olay Akademi çevresinde büyük bir tepki görmemiştir. Çünkü, ahbap işi seçimlerin karıştığı bu komplo sergisine akademik kesim de katılmış ve tüm olaylarda yabancıları destekleyen tutumuyla gene Nurullah Berk uzlaştırıcı bir tavır takınmıştır.

Gerçekte akademik çöküşün ilginç bir simgesi 1948 yılında Akademi binasının yanması ve bu arada bazı özenli Batı resim sanatı kopyalarının da tahrip olmasıdır. 1948 yılı aynı zamanda ecnebi hocalarla Sanayi-i Nefise'de başlatılan katı kuralcı akademik eğitimin bir başka ecnebi temsilcisinin, Fransız Leopold Lévy'nin Türkiye'den ayrılmak zorunda kaldığı tarihtir. Geleneksel kaligrafiyi modernleştirme uğraşı da veren cilt ustası Emin Barın'ın dışarıdan bir merdivenle üst kat penceresinden içeri girerek Cevat Dereli'nin boya kutusunu kurtarmış olmasının dışında, canlı bir üslupla anlatılan coşkulu bir kurtarma operasyonu dinlemediğimi de belirtmem gerekir. O zaman bu işe bir sabotaj olasılığı açısından yaklaşanlar, sanırım sonunda olayın ağır bir sorumsuzluktan kaynaklandığını anlamış olmalıdırlar. 1930 ve 40'lı yıllarda eğitim disipliniyle bohemliğin birbirine karıştırıldığı içkili ve herhalde kadınlı da olan atölye fasıllarının doğal akıbeti demek belki de yanlış olmayacaktır bu yangın hakkında. Fikret Âdil'in 1933'te yayınlanan *Asmalımescit 74* adlı kitabından da anlaşılan fikriyatı meçhul ressam bohemliği, fahişeler, içki ve hattâ uyuşturucu kullanımıyla sınırlanan yaşantı döngüsünün kısırlığını ortaya koymaktadır. Şükredilmesi gereken ise, 1937'de açılışından 1950'li yılların başına kadar ressam hoca sorumsuzluğuna terkedilen Resim ve Heykel Müzesi'nin böyle bir âfetten ancak Allah'ın lütfuyla korunmuş olmasıdır ve elbet bir de çevresinin sıkı bir askerî kontrol altında bulunması.

Ahbaplıkların rolü olsa da 1954'deki yarışmada Aliye Berger'in sözü edilen resminin ödül kazanması haklı bir tercih olarak görünmekte ve ayrıca jüriyi oluşturan üç dev yazarın tenzihi de zorunlu olmaktadır. Bu yarışmaya akademik katılım düzeyinin

standart bir örneğini 1954 yazında Kayseri'de gördüğümü söylersem şaşırmayınız. Bu iyi bir rastlantıydı ve resim, Kayseri Müzesi müdürü ressam Halit Dural'la o zaman kentte resim öğretmenliği yapan Kemal Yükselengil'in ortak çalışmaları idi. Akademik deformasyonun tipik bir örneği olan tablodan anımsadığım, gayet şematik bir biçimde bağ-bahçe üretiminin resmedilmiş olmasıydı. Aliye Berger'in karşısındaki genel üslup çizgisi bu örneği aşmıyordu. Jüri bir tazelik aramış, bulmuştu ve ahbaplık yoluyla bir dikkat çekme var idiyse, bu da doğru bir şeydi.

*

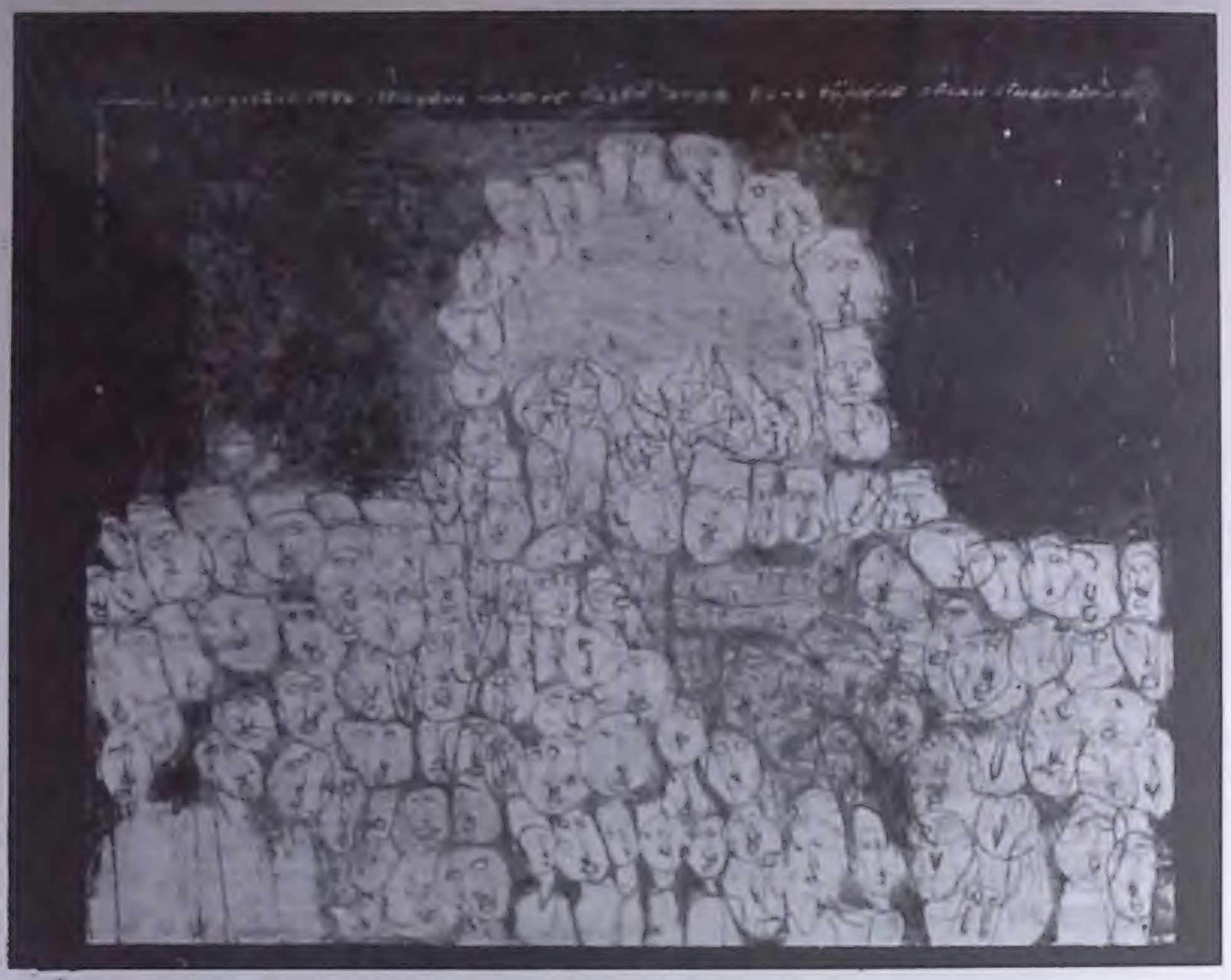
Kayseri'deki sanatçılar sonradan resmi de bıraktılar. Birkaç yıl sonra İstanbul'a dönen Kemal Yükselengil'in yararı ise, Aktedron Fikret'i onun yanında görüp tanımam oldu. 1950-75 yılları arasında, aradaki boşluklar hariç tam 25 yıl İstiklâl Caddesi'ni kazıdım. Bu kazıma tabiri, caddeye dik inen sokaklardan birindeki bir kahvede toplanan macera meraklısı bazı gençlerin bir argosuydu. Bu gençleri tanımamsa onlar gibi at yarışçısı ve Amerika'ya gitme özlemi çeken sanat tarihinden arkadaşım Necdet Göze yüzündendi. Sık sık o kahvede oturur, hepsi birer zekâ parıltısı olan Amerika serüvencilerinin argolarla dolu hayallerini zevkle dinler ve arada çıkıp Beyoğlu Caddesi'ni kazırdık. Necdet Göze, Sanat Tarihi Bölümü'nü benim desteğimle bitirdi, lisans tezini bile ben hazırladım. Bu sevimli macera teşvikçisi arkadaşım hiç de macera sayılamayacak bir yöntemle, yani öğrenci statüsüyle Amerika'ya gitti. Orada çeşitli işlere girip çıktı ve ülkede kalabilmek için A.B.D. yetkililerinin zoruyla ciddi bir doktora tezi bile verdi. Necdet Göze A.B.D.'de kaldığım bir yıllık sürede yapayalnız geziler sonunda Washington D.C.'ye ulaşıp sığındığım bir dost da olmuştur. Türk resminin bir evresinin aydınlanmasına yaptığı büyük katkı ise 19. yüzyıl sonunda çekilmiş İstanbul fotoğraflarından oluşan bir albümü Washington D.C.'deki bir sahaftan 20 dolara alıp bana getirmesi olmuştur. İlk kez bu albümdeki fotoğrafların yardımıyla Türk primitifleri de denen Darüşşafakalı Ressamlar Grubu'nun tümüyle bu örneklerden yararlanan birer fotoğraf yorumcusu olduklarını kanıtlamak imkânını buldum.

İstiklâl Caddesi 1950-75 yıllarını kapsayan çeyrek yüzyılda sanat yaşantısının yoğun olduğu bir yerdi. Sanatın her dalından kimselerin kahveler, pastaneler, meyhaneler ve gece kulüplerinde buluşmaları, bu cadde çevresinde hâlâ yer yer sürüyor. Ama bu buluşmalar caddesinin artık ne gece ne de gündüz yaşamına karışmıyor. Bizden öncekilerin sıkça buluştuğu yerlerden biri Nisuaz Pastanesi, bir diğeri de Orhan Veli ve Sait Faik'le ün kazanan Lâmbo'nun Meyhanesi'ydi. Bizim kuşaksa Baylan Pastanesi'yle Lefter'in Meyhanesi'ni keşfetmiştir. Hepsi azınlıkların işlettiği yerler. Baylan Pastanesi'nin adı Tokatlı Pastanesi'yken daha bir önceki kuşağın, yani Yahya Kemal döneminin de yeri olduğunu sonradan *Ah Beyoğlu, Vah Beyoğlu* kitabında Salâh Birsel yazdı. Bu kitapta bizi özellikle ilgilendiren bölümler Baylan Pastanesi'ne ait olanlardır. S. Birsel,

Baylan'a hiç gelmez, biraz ötede aynı sırada bulunan Tokatlıyan Oteli'nin lobisinde sürekli esnerdi. Baylan'ı Attilâ İlhan ve Demir Özlü'den dinlemiş olarak yazdı ve onların oradaki düşünce yaşamına egemen olduğu izlenimi verdi. Attilâ İlhan, garsonların «Kaptan!» diye seslendikleri şef pozuyla Paris özlemi yansıtan romantik hikâyeler anlatır ve hâlâ niteliğini anlayamamış olduğum karmaşık bir ideolojiyi tek başına temsil ederdi. Her telden çaldığı için herkesle tartışıp her zaman üste çıkma yolunu arardı. Fakat kızları kandırabilmek için ondan birkaç mısra bilmek gerekirdi. Çünkü şiirleri çok ıslak romantik türdendi. Ben düpedüz alay ederdim, ama bu alayları ustaca nötrleştirmenin yolunu bulurdu. Giderek senarist olarak da bazı işlere başladı. Bu arada kızkardeşi Çolpan İlhan sanat tarihi bölümünden arkadaşım rejisör Metin Erksan'la nişanlandı ve film oyunculuğuna da başladıktan sonra, Erksan'ın kıskançlığı bu ilişkiyi kavgalı bitirdi.

Demir Özlü'nün Salâh Birsel'i yanlış yola kanalize etmiş olmasına rağmen Baylan Fastanesi, Batı kültürü karşısında yerel kültür ve sanatın hangi sentezlere varabileceğinin sürekli irdelendiği bir yerdi ve Özlü'nün Birsel'e biz öylelerini sarakaya alırdık, demesine rağmen düşünce ortamının özünü bu oluşturuyordu. Zaten öyle olmasaydı, Özlü öyle bir tavır takınmazdı. Ben 1974'te yayınlanan bir yazımda bunu belirterek, Salâh Birsel'i alaya aldım. Sinan ve Tonguç'la ayrı bir masada oturduğumu yazan Birsel'in, beni tecrit etmek istediği iyi anlaşılıyordu. Fakat bana alaylık ipucunu vermiş ve Sinan'ı, onun daima Bıçakçıoğlu soyadını ısrarla vurgulamış olmasına rağmen, Bıçakçıyan diye belirlemekle hata etmişti. Sinan, sonradan gittiği Paris'te de belki aynı tutumu sürdürmüştür, Ermeni cemaatiyle ilişki kurmayan biriydi ve asıl adının Hamparsum olduğunu bile bildiğim Sinan'ın böyle bir tavır karşısında üzüldüğünü düşünmüştüm. İnsanın bir azınlık cemaatinden olması elbette çok normaldir, ama bir arkadaş grubu içinde herhalde azınlık gibi görülmek istemiyordu ki, bir kez lâle yerine lale demesi dışında aynı dili konuşuyor ve aynı duyuşu paylaşıyordu. Salâh Birsel'e, «o herhalde Bıçakçıyan değil, ama Salâh Birsel'i Tokatlıyan'da esnerken yakalayıp bıçaklayan kendi uykusudur» gibi bir lâfla karşılık vermiştim.

Yüksel Arslan'ın Baylan'da daha o zamandan sıkı bir çıkar-birliğine girdiğini farkettiğim kişi Ferit Edgü idi ve Edgü, Demir Özlü ile çok yakın bir konumda bulunuyordu. Fakat Edgü, o zamanlar düşüncelerime yakınlık gösteren bir araştırma içinde idi, tâ ki reklâmcılıktan zengin oldu, o eskiden kalma komplekslerle yanıma yaklaşamaz hale geldi ve selâm sabahı bile kesildi. 1960'a doğru aralarına felsefeci Selâhattin Hilâv'ın da katıldığı bir grup, çeviri yoluyla çağdaş felsefenin, modern sanat akımlarını yönlendiren düşüncelerin sözcülüğünü yapıyorlardı. Dergilerde yayınladıkları yazılarla bundan herkesi yararlandırmaları iyi, fakat çeviri düşüncelerin sahibi gibi görünmeleri kötüydü. Bunun farkına varmış olmalılar ki, Selâhattin Hilâv da sonraları koyu bir yerelci kesilen Kemal Tahir tekkesinin müritleri arasına katıldı.



(Res. 28) Sinan Bıçakçıoğlu: *Kompozisyon*

Edgü ile Özlü ise birer Sartre ya da Camus karikatürü olmayı pek de elden bırakmış sayılmazlardı. Fakat Ferit Edgü'nün, yalnızca bir kez Baylan'a gelen Kemal Tahir'in bizlere karşı ne demek Osmanlı kültürü, pis göçebelerin kültürü mü olurmuş!» diye saldırıya geçmesini, adam neredeyse masaların üzerine çıkacaktı diye sonradan, bana yaranmak için de olsa, alaya alması pek de yabana atılamazdı. Gerçekten bu saldırısına tanık olduğumuz ünlü romancının sonraları Selçuk-Osmanlı karışımı bir tekkeyi nasıl kurmuş, yani çevresine toplanan kişilerle nasıl bir yerel düşünce ortamı oluşturmuş olduğuna şaşarım. Bu grup arasında yer alan sinema yazarı ve yönetmen Halit Refiğ, Metin Erksan, Sencer Divitçioğlu, vb. bu düşünceler yolunda süreksiz olmalarıyla da tekkenin kofluğunu kanıtlamışlardır.

Karikatür sanatçılarından Sinan ve Tonguç'la sıkı dost olduğum inkâr edilemez. Sinan karikatüre bireysel anlam boyutları katıp, mizah öğesinin bir bakıma dramatize edildiği kara mizah türü çalışmalarıyla diğerlerinden ayrılmış ve işine bir resim tadı vermeyi başarmıştır (Res. 28).

*

1960-63 yılları arasında sanatçılar ve aydınlar için ferah birkaç yıl vardır. İstanbul'da öğrenci festivallerinin de yapıldığı yıllar bunlardır. Uluslararası bir düzenleme olarak öğrenci festivalleri gençlerin bir araya gelip kültür alışverişinde bulundukları eğ-

lenceli bir ortam da hazırlamıştır. Öğrenci festivallerinde müzik ve tiyatro gösterilerinin yanısıra, yarışmalı resim sergileri de düzenleniyordu. Bunların birinde jüri çalışmalarını çok yakından izleyen genç ressam Muhsin Kut, birinciye verilecek plâketi kendi eliyle yapmış ve yarışmada birinci gelerek kendi yaptığı plâketi almıştı. Uluslararası nitelikte olan öğrenci festivalleri uzun yıllar sürmedi. Ama 1970'den sonra İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı tarafından düzenlenen İstanbul Festivalleri'ne bir hazırlık oluşturduğu düşünülebilir.

Aydınlar açısından liberal, demokratik bir ortam yarattığı görülen 1960 harekâtının sol kesimlere büyük ölçüde ödünler vermediği açıktır. Fakat bu eğilimleri yansıtan parti ve sendikaların örgütlenme faaliyetlerine paralel olarak sanatçılar arasında da bazı gruplaşma çabaları görüldü. Yeni Dal adını taşıyan grup bu eğilimin en tipik örneğidir. Fakat konu daha çok afiş ve benzeri illüstratif nitelik taşıyan alanlarda etkinlik arayışına girdi. Öğrenciler arasında düşünce hareketlerinin giderek sert çatışmalara dönüşeceğini gösteren belirtiler 1967'de vardı, fakat bunlar bir yıl sonra su yüzüne çıktı. Gerçekte ilk belirti, 1963 yılındaki büyük bir öğrenci gösterisindeydi. Yanılmıyorsam gösterinin düzenlenmesiyle Celâl Bayar'ın hapishaneden tahliye edilmesi arasında bir ilişki vardı. Amerikan Haberler Merkezi protesto edilmiş, Şişhane'deki gazete binası taşlanmış ve iki grup arasında İstiklâl Caddesi'nde başlayan sopalı kavgalar, Taksim Meydanı'nda devam etmişti. Deneyimsiz olduğum için bu olayların 16 mm.'lik kamerayla filmini çekeyim derken Taksim Gezisi'nin Eldamağ'a uzanan kesiminde bulunan Mutfak Lokantası'nın yanında kalabalık bir gruptan dayak yemiştim. Kamerayı 1958-60 yılları arasında yerli sinema işinde çalıştığım sırada tanıdığım kameraman yardımcısı Tosun Bayri parçalanmaktan kurtarmıştı. Genellikle ressam ve şairlerin akşam üzeri demlendikleri Mutfak'ın yanıbaşında dayak yemem doğrusu kötü rastlantıydı.

1965 sonunda faaliyete başlayan Sinematek Derneği, sinemanın doğası gereği çeşitli siyasal eğilimlerin en azından «temaşa» edildiği bir ortam niteliğindeydi. Sanatsal değeri olan bir film taşıdığı siyasal içeriği makul ölçülerde bir mesaj haline getirebilir. Kaba bir propaganda filmiyse kötü olduğu oranda siyaseti avaz avaz bağırmış olur. Sanatsal formasyon ve birikim kıtsa algılama düzeyi de çarpıktır. Sanatsal nitelikte olmasına çalıştığım bazı kısa metraj deneyleri ben de gerçekleştiriyordum, fakat olaylara «tanık» olduğu savını taşıyan diğer bazıları, siyasal sürtüşmelere dönüşen öğrenci ve işçi gösterileriyle yakından ilgilenmeye koyuldular. Tabii bu tür eğilimlere sanatsal bir form kılıfı uydurmaya çalışanlar da vardı. Robert Kolej'deki Sinema Kulübü'nün düzenlediği Hisar Kısa Metraj Film Yarışmaları'nda çekiştiklerim bunlar oldu.

Sanatı araç ederek yanlış ve kötü siyaset yapılmasına hep karşı olmuşumdur. Sinema alanında yapılan o türden işleri kaba bir ilüstrasyon çabası olarak değerlendirmem bu yüzden. Bu ben-

zetmeyi resim alanında da karşımıza çıkan bazı siyasal tutumların niteliğine işaret etmek için yapıyorum.

1930'lu yıllarda çok yaygın olan natürmort ve peyzaj ressamlığını eleştirerek milli temaların, inkılâpların ele alınmasını isteyen yazılar yazılmıştır. Bu isteğe uygun resimler yapıldı, fakat bu resimler nicelik ve nitelik yönünden büyük bir önem kazanmadı. Devlet politikasının bu yolda oldukça liberal bir tutum içinde olduğu belliydi. Bu tür resimlerin maddi bir destek bulduğu da söylenemezdi. Devlet ne kendisinden yana ne de kendisine karşı «angaje» bir sanata açık değildi. 1960 ve daha sonraki askeri müdahalelerin ertesinde ulusal temalara gösterilen ilgiler aynı liberal tutum içinde izlendi. Buna karşılık yönetime yöneltilmiş eleştiri niteliği taşıyan, gösteri ve eylemlerin yandaşı durumunda olan resimler karşısında da belirgin resmi tepkiler gözlenmedi. Bazı kitapların toplatılması, ya da bazı filmlere sansür uygulanması gibi önlemler resim sergilerine karşı pek işletilmedi. 1940'larda Yeniler Grubu'nun açtığı sergilerden birinde Mümtaz Yener'in bir resminin polis tarafından sergiden kaldırıldığı biliniyor, 1960'tan sonra da Yeni Dal Grubu'nun bir sergisi takibata uğramış olabilir. Bu olaylarda müdahale doğruca resme karşı olmaktan çok, çevresinde beliren davranış ve spekülâsyonlara karşı yürümüş olmalıdır.

Öte yandan, ulusal temaların ele alınışında, salt temaların işlenmesi, yansıtılması dışında büyük sanatsal başarılara ulaşılmadığı için, bu tür işlerin yankısı da büyük olmadı. Zeki Faik İzer'in bir Delacroix kompozisyonunu aynen kullanarak kurtuluş savaşını allegorize eden resmi üstünde, kopya olduğu savını içeren gürültülü tartışmalar çıkmıştır. Bu da önemli bir sorun değildir. 1973'te İş Bankası'nın bir albüm halinde yayınladığı Gürol Sözen'in «İstiklâl Savaşı Destanı» adındaki bir dizi çalışması da geniş bir beğeni toplamadı. Resim yeteneğini kendi otodidakt disiplini içinde geliştirmeyi başaran Gürol Sözen, aktif bir yazar olarak gösterdiği etkinliği, faal, ama sıradan bir ressam olarak da sürdürmüştür.

*

Soyut sanata karşı figüratif eğilimlere yeni boyutlar eklemeye çalışan sanatçıların bir bölümü Bedri Rahmi Eyüboğlu atölyesinin son dönemlerinde yetişmiş, bir bölümü ise Neşet Günal atölyesinden çıkmıştır. Neşel Günal atölyesinin öğrencileri sosyal içerikli figür temalarına daha çok ilgi göstermişlerdir. Üslup özelliklerini 1970'ten sonra geliştiren sanatçı grupları 1968-80 yılları arasında ülkenin yaşadığı sosyal bunalımlardan yeterince etkilenmiş görünmektedirler. 1960-70 yılları arasında soyut sanatın serpilme şansları aramasına karşılık, 70'ten sonraki dönemde figüratif sanatın hız kazanmasındaki nedenlerden birinin, sosyal bunalım dalgalanmaları arasında belirgin bir konum edinme gereksinmesi olduğu düşünülebilir. Gündelik olaylar ve yaşantılara bağ-

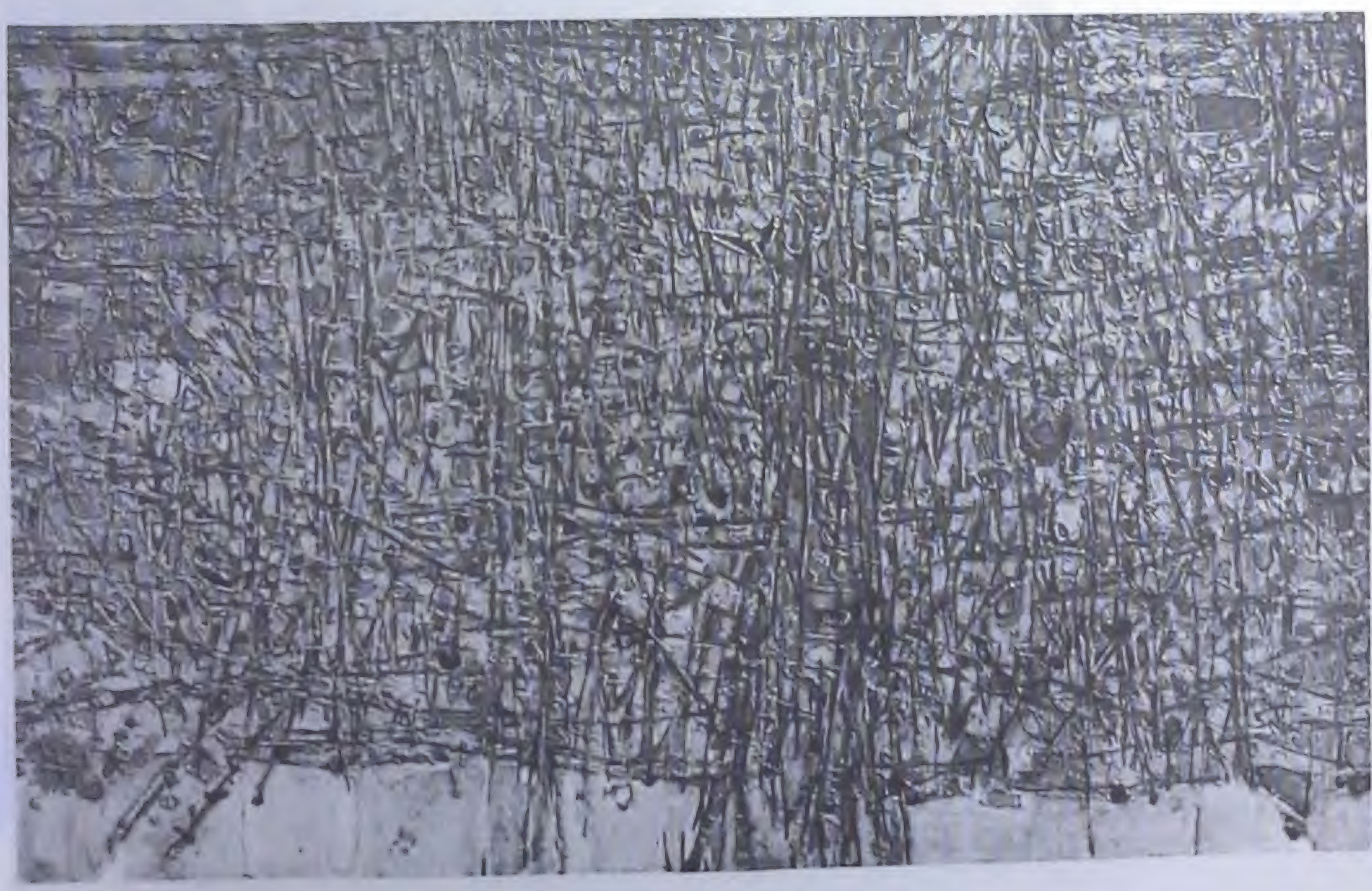
lı gözlemlerin belirginlik kazandığı oranda, soyut sanatın gerilemiş olduğunu düşünmekse doğru bir yaklaşım olmaz. Çünkü sanatsal yenilenmelerin en tipik yanını gene de birbirine zıt sanatsal eğilim ya da tercihlerin oluşturduğu ve bu yeni aşamalarda da figüratif sanattaki yenilenmeler karşısına soyut kavramsal nitelikte çalışmaların çıktığı açıkça görülmektedir. Sözkonusu zıt tercihler dünya sanat çevrelerindeki eğilimlerin ülkemize yansıdığı koşullara da işaret ederler. Fakat bu farklı ya da zıt eğilimlerin ülke gerçeklerine uygun bir biçimlenme kazanmış olduğu, gözden kaçırılmaması gereken olguların başında gelmektedir.

1970'ten sonraki gelişmeleri gözden geçirmeden 60'h yılların akışı içinde özellikle soyut eğilimler alanındaki etkinlikleri anımsayarak biraz daha ayrıntıya girmenin gerekli olduğu söylenebilir. Ancak bu gene de belirtilen döneme soyut eğilimlerin egemen olduğu anlamına gelmez. Yüksel Arslan, Orhan Peker, Cihat Burak gibi figüratif alanda aşılması güç ustalıklara sahip olan sanatçıların karşısına bu dönemde ancak soyut, ama yoğun bir figüratif arayış içinde bulunan Ömer Uluç konabilir. Ömer Uluç'un 1980'lere doğru geliştirdiği figürleşme, üslubun organik bir zorunluluğu olarak belirmiş ve Akademi atölyelerinden yetişmiş sanatçıların, akademik bir figür klasiğinin Baconvari çarpıtılması da demek olan tüm figüratif çabaları bu sanatçı tarafından aşılmıştır. Kaldı ki özellikle Neşet Günal ve bir anlamda da Bedri Rahmi atölyeleri, genç sanatçı üsluplarının özgürce biçimlenişine yeterli olanağı sağlamış değildi. Bu yüzden bu atölyelerden yetişen genç ustalar, ki bunların en başarılı olanları B. Rahmi atölyesindendir, asıl etkilenme kaynaklarını dışarıdaki üslup potansiyelinde buldular ve bir bakıma gerçek hocaları Arslan, Peker, Uluç ve Burak oldu. 70'li yılların sonunda artık tümü birer değer olan sanatçılar, başarılarını yetiştikleri atölyelerden çok adı geçen sanatçılara borçlu oluyorlardı. Kanımca bu etki kaynaklarına, figüratif yenilenmeye evrensel bir boyut getiren İngiliz Bacon gibilerinin eklenmesi gerekmez bile. Çünkü bu tür etkiler çok doğaldır. Ayrıca, 1970-74 arasını kapsayan Paris'teki staj dönemi Batı'daki resim ustalarıyla bir hesaplaşma süreci olarak algılanmadıysa, bu sürenin bir kayıp olarak görülebileceği de bellidir. Sanatsal etkinlik, bir sanat eğitiminden geçilsin ya da geçilmesin, donuk, sıradan standartların kesinkes aşılması, geniş bir kültür birikimi ve açık kapsamlı bir dünya görüşünün edinilmesine bağlıdır.

*

1960'lı yıllarda soyut sanatın Adnan Çoker, Erol Akyavaş ve bir bakıma Altan Gürman gibi temsilcileri Ankara'da aynı yönde çalışmalar yapan Cemal Bingöl, Adnan Turamî gibi sanatçılarla da belli yakınlaşmalar ortaya koyuyordu. Bunlara eklenmesi gerekenlerin bir bölümü Paris'te idiler. Selim Turan, Mübin Orhon, Erdal Alantar gibi. Abidin Dino ile Nejat Devrim gibi sanatçılar

da bunlara katılıyorlardı. İstanbul'da amatörler ve çocuklara resim dersleri veren Hasan Kavruk da soyut sanatın tipik bir temsilcisi sayılıyordu. Sonradan farklı yollara, figüratif resme, foto realistik çalışmalara, kavramsal yöntemlere yönelen bazı sanatçılar 1963'te Mavi Grup adı altında bir topluluk oluşturup soyut resimde yeni bir hamle yapmayı amaçlayan etkinliklere girişmişlerdi. Grubun neden «Mavi» adını aldığı merak edilebilir. Türkiye'de 1950'li yıllardan beri mavi renk üzerine edebi, felsefi, mitolojik, siyasi, pek çok spekülâsyon yapılmıştır. 1960'tan önce Ankara'da yayınlanan Mavi dergisinin de neden mavi olduğu pek açık ve kesin değildir. Bu derginin şair ve öykücü yazarları Attilâ İlhan' la niteliği anlaşılamayan bir tartışma kargaşasına bile girmişlerdir. Mavi Grubu oluşturan ressamlar arasında Adnan Çoker de vardır ve bu katılım sanatçının üslup değişiminin hemen öncesindedir. Mavi Grubu'ndan Tülây Tura, Altan Gürman ve Sarkis, soyut düzenlemeler içinde biçim ve renk uyumları araştıran lirik coşkuları yansıtmakta, Devrim Erbil ise grafik yanı ağır basan bir ritm arayışı içinde görünmektedir. Devrim Erbil'in kuşbakışı şematik İstanbul peyzajı ve benzeri çalışmalarında 16. yüzyıl minyatür ustası nakkaş Matrakçı Nasuk'un menzil krokilerinden esinlenmeye çalıştığını biliyoruz. Erbil sonraları gene grafik nitelik taşıyan çalışmalarında hafif ve etkisiz bir üslubun silik belirtilerini sürdürmüş, fakat daima yoğun bir uğraş içinde olduğunu kanıtlayan tavrını korumuştur (Res. 29). Tülây Tura'nın soyut resim alanındaki başarılı uğraşları, 1970 ve 80'lerde yöneldiği figü-



(Res. 29) Devrim Erbil: *Kompozisyon*

(Res. 30) Tülây Tura Börtecene: *Soyut Kompozisyon* 130x150 cm.

ratif arayışlar içinde geçerliliğini koruyamamıştır (Res. 30). Mavi Gruptan gerçek anlamda geriye kalan tek isim Fransa'da yaptığı kavramsal ya da Arte Povera niteliğinde düzenlemelerle tanınmış olan Sarkis'tir. Sarkis'in bu dönem çalışmaları zemin üzerinde dikkatle dağıtılmış leke yumaklarının uyumlu düzenine bağlıdır. Mavi Grup döneminde Tülây Tura ve Altan Gürman'ın soyut leke çalışmalarında aranan ritm ve hareket değerleri Sarkis'in de amacıdır. Fakat, Sarkis'in o dönem işlerinde de sarsıcı bir tazeliğin özgünlüğünden söz etmek mümkündür. Bu da hiç şüphesiz soyut akımların genel yaklaşımlarına uysal bir katılım yapmayıp, onları farklı bir sistem içinde bölüp, farklı bir yüzey anlayışına uygun biçimde dağıtma isteminden doğmaktadır. Sarkis'in erken dönem soyut çalışmalarında uyguladığı yaldız renkler sonradan birçok sanatçının değişik bir atmosfer elde etmek için başvurduğu öğeler arasında yer almıştır (Res. 31).

Başlıca temsilcilerinden söz edilen soyut eğilimlerin figüratif yöne kaydığını gösteren sınırlı bir belirti 1970'te Beyoğlu'nda açılıp kısa sürede kapanan Galeri 1'deki bazı sergilerdir. Selim Turan, Abidin Dino gibi sanatçıların bir bakıma memleket özlemi giderdikleri bu sergilerde bir figüratif yenilenmeyi değil, ancak bir eskiye dönüşü yansıttıkları bellidir. Avni Arbaş için de aynı şey söylenebilir. Abidin Dino yaşamını Paris'te sürdürmeyi yeğlediği halde

diğer bazıları, özellikle Avni Arbaş yeniden ülkede yaşamanın yollarını 1975'ten sonra bulmuşlardır. Paris'te oturmaya devam eden Nijat Melih, Mübin Orhon, Hakkı Anlı gibi sanatçılarsa İstanbul'daki sergileriyle unutulmamanın yolunu buldular. Özellikle Mübin Orhon'un koyu bir fon üzerinde gizli bir form ışığı belirtisini yansıtan soyut yapıtları mistik bir içeriğin hazin atmosferiyle güçlü bir izlenim uyandırmıştır. Mübin Orhon'un bu yapıtlarla aralarında Sabri Berkel ve Adnan Çoker'in de bulunduğu bir usta soyutlamacılar kategorisi içinde son derece özgün bir yeri olduğunu kabul etmek gerekir. Hattâ diğerlerinde formel, konformist yanı ağır basan soyut eğilimler de aşılmakta, biçim olgusunun mahvi-

(Res. 31) Sarkis: *Soyut Kompozisyon*, 1961

(Res. 32) Özdemir Altan: *Haber*. 1974. Tuval üzerine yağlıboya 120x70 cm.

yet ifade eden bir mistik eriyiş içinde özlü bir insancıl içerikle bütünleştiğine de tanık olunmaktadır.

Soyut ve figüratif bireşimlere yönelen Özdemir Altan'ın, sinek kral adını verdiği bir dizi stilize figüratif resim çalışması dikkat çekicidir. Kompresör ve air-brush tekniği kullanarak temelde collage yöntemine dayanan metalik parıltılı muğlak bir figüratif üsluba daha sonraları yönelmiştir. Önemli bir yenilik gibi duran bu figüratif dönemi bir başarı evresi olarak değerlendirmek gereklidir (Res. 32). Çünkü, Özdemir Altan, Zekâi Ormancı, Güngör Taner gibi öğrencileri üzerinde bu evresiyle kesin etkiler sağlamış olduğu gibi, hiperrealistik üslup çabalarıyla özel bir konum kazanan Nur Koçak üzerinde bile etkisini duyurmuştur. Özdemir Altan'ın muğlak bir düşünce platformunda aradığı büyük etkinlik hakkı ise hiçbir zaman önemli bir boyut kazanamamıştır. 1980'li yıllarda yaptığı kollaj çalışmalarının pek bir iflâs niteliği taşıdığı görülmektedir ki, bütün bu serüvenden geriye kalan ilginç yapıtların gene de bazı resim kompozisyonlarının halı tekniğinde dokunduğu işler olduğu söylenebilir.

*

1964 yılını Ankara'da geçirdim. Nedeni, bir yıllık Amerika bursu için bir yıl Ankara'da bir lisan okuluna devam etme zorunluluğu idi. 12 yaşıma kadar bir asker ailesinin çocuğu olarak oturduğumuz kentler ve sonra askerliğimi yaptığım kent sayılmaz

sa hep İstanbul'dayım. Bir yıl Ankara, iki yıl da İzmir dışında. İstanbul'dan sonra gelen iki büyük kentteki sanatsal atmosferin de dışında kalmamış oldum böylece. Daha doğrusu sürekli olmasa da Ankara ve İzmir'deki sanatsal atmosferin niteliği ve yoğunluğu hakkında fikir sahibi olmak imkânını buldum. Ankara'da gene sıkı ilişkiler içinde olduklarım ressamlardı. Naif ressam Fakir Aksoy, o sıralarda soyut resim mi yapsa, naif resim mi? sorusunu yönelttiğinde naif demiştim. Çünkü sorduğu sual bile naif sayılabilirdi. Bu yolda çok savaşım verdi; satış konusunda da girgindi. Başkentte tanıdığı ecnebilere ve eşe dosta resimlerini satıyordu. O zaman bu satışlardan kazançları birkaç yüz lirayı geçmezdi. Bir binlik çok büyük paraydı resim satışında.

Ankara'da soyut resimler yapan Cemal Bingöl'ün dışında Türk resminin müstakiller döneminden kalma iki önemli kişisi vardı. Turgut Zaim'le Eşref Üren. Biri köy, öbürü kent ressamı gibi bir şeydi. Ama Turgut Zaim'i, kızı ressam Oya Katoğlu ile damadı arkadaşlarım olduğu için yakından tanımak fırsatını bulmuştum. Fahir Aksoy gibi o da sohbeti eşsiz olan adamlardandı. Tanıdığım kadarıyla Eşref Üren'in biraz kaprisli, biraz da nazlı biri olduğunu sanıyorum. Herhalde mukayese edilse Turgut Zaim kişilik, üslupçuluk ve yaşantı yönünden Eşref Üren'den çok daha üstün biri gibi görünebilir. Öbürünün zaman zaman ilginç olsa bile çoğunluğu incir çekirdeği doldurmayacak birtakım yazıları ısrarla sürdürmesi benim üzerimde hiç de olumlu izlenimler bırakmamıştır.

Ankara ekolü ya da bozkır ekolü adı altında başkentte çalışan ressamlara bir ayrıcalık getirmeye, tabii bu arada özellikle kendini lânse etmeye çalışan biri Turan Erol'dü. Oysa resmine gerçek anlamda bir bozkır havası veren tek sanatçının o sıralarda Ankara'da yaşayan Orhan Peker olduğu açıktı. Orhan Peker'in büyük ustalığı karşısında öbürünün zorla ustalık kanıtlamaya çalışan işler yaptıkça, bir sürü açıklar verdiği görülüyordu. Bu böyle sürüp gitti, başlangıcıysa herhalde Bedri Rahmi atölyesindeki öğrencilik günlerine dayanıyordu. 1971'de TRT tarafından düzenlenen ve jürisinde benim de bulunduğum resim yarışmasında, Ömer Uluç'un yanısıra Orhan Peker ve Turan Erol da ödül kazandılar. Fakat ben kendimi jüri grubundan ayırır da bu seçmeye kendi kararlarım doğrultusunda bakarsam geriye Uluç, Peker ve bir de Duran Karaca kalır. Fakat geriye kalan tek resim hangisi? diye sorulsa bunun Orhan Peker'in elinden çıkan Âşık Veysel portresi olduğunu tereddütsüz söyleyebilirim. Bu heyecan verici resim, Türk portre sanatının başyapıtlarından biri olma özelliğini daima koruyacaktır.

Adanalı olan ve Çukurova'daki geçici ırgat yığınlarını resimlerine konu yapan Duran Karaca da Ankara'daydı ve üslubunun iddialı görünümüne karşın pasif bir çalışma ve etkinlik tablosundan başka hiçbir şey ortaya koymadığı söylenebilir.

Oya Katoğlu'nun genellikle kasaba evleri ve yaşantısını konu alan naif dekoratif resimlerine sempati duymamın nedeni, hem

sanat tarihi eğitimi görmüş olması, hem de babasından öğrendiği bilgilere kişilikli bir yön vermesidir. Oya Katoğlu 1960'h yılların birinde heykelci Füsun Onur'la birlikte Paris Bienali'ne çağrılmış ve aşağıdaki metinden de anlaşılacağı gibi belirli bir beğeni düzeyine hitap etmeyi başarmıştır:

«Ya buradaki resim yapıtları. Resim denebilecek hemen hiçbir şey yok. İperrealisti (gerçeköteciler) tarafında, D. Abadie tarafından seçilmiş ve en iyileri olması gerekenler arasında, uyuşturucu madde kullanmış veya ameliyat masası üzerine uzanmış çıplak erkekleri gösteren, birkaç mürekkep lekesi gibi duran karalamanın dışında hiçbir şey görülmemekte. Burada, bu tür resim çalışmalarını ilk yapan Bernard Buffet'yi saygıyla anmak gerekir. Bu sanatın yaratıcılarının büyük kısmını ve isim vermek gerekirse Arman, Klein, Tinguely gibi bazılarını keşfeden ve ortaya çıkaran Iris Clert, önceleri güven verici bir müjdeci, hemen ardından da yağmacı ve başkalarının eserlerinin taklitçisi olan kibirli Chaissac ile biraz atalarının figürleri üzerine, biraz da «Arte di Papa» üzerine çalışmış. Fakat bununla birlikte, burada iyi tanınmadığı için pek farkedilmeyen «naive» bir Türk'ün, Oya Katoğlu'nun, evet yalnızca onun tabloları bir tek istisna olarak gösterilebilir. Başka bir Biennale için de André Malraux şöyle demiyor muydu: «Biennale ziyaret edildiğinde, hemen göze çarpan ve sürpriz etkisi yapan tek bir şey var: Ziyaretçi gruplarının önlerine sinekler gibi üşüşüp, sonra da donup kaldıkları «naif»ler. En büyük başarı onların...»

Rahmetli sanat tarihçisi ve estetikçi Bedrettin Cömert'in çevirisini yapmış olduğu bu metin hakkında, yazarı ve yayınladığı yer hakkında bilgi edinemediğimi belirtmek isterim.

1960'lı yıllardan bu yana Türkiye'de önemli bir varlıkmış gibi görünmeye çalışan naif resim alanı içine kimi Hüseyin Yüce gibi köy menşeli başka amatörler de katılmış, bu olay giderek koleksiyoncuların ilgisini çekmeye çabalayan birçoklarıyla daha da yaygınlaşmıştır. Naif olup olmadığı konusunda belli bir tartışmaya girişilebilecek bir başka sanatçı da özgün bir resim üslubuna sahip olan İhsan Cemal Karaburçak'tır. Bu sanatçının Türk resim tarihinde özel bir yeri olduğu da açıktır [RES. 20].

*

Önemsiz bir seramik sanatçısının Ankara'da bir işhanına çini duvar süslemeleri yaptığı o dönemi anımsadığım zaman, Türkiye'de modern yapılarda uygulanan dekoratif çalışmaların düzeyi sorununa değinme gereğini duymuyor değilim. Bugüne kadar bir mimarî yapının, içinde ya da dışında yer alan önemli bir plastik sanat yapıtıyla anıldığını hiç duymadım. Ya da en azından mimarî yapı anıldığı zaman, bunun kapsamına içerdiği sanat yapıtlarının da hemen giriverdiğini. Böyle bir durumun İstanbul'daki tek örneği belki ancak İlhan Koman'ın Akdeniz heykelidir. Heykel önünde yer aldığı yapı içinde iş gören şirketin de herhalde bu yüzden amblemi olmuş olmalıdır.

Türkiye'de modern kentleşmenin göstergesi niteliğinde olan modern yapılar 1950'li yıllardan bu yana çoğaldı. Büyük yapılar arasında özellikle oteller plastik sanat yapıtlarıyla bezenmek zorundadır. Bir de Büyük Millet Meclisi, Bakanlıklar, Genel Müdürlükler, vb. gibi resmî yapılarda, her yeni mimarî yapı içine belli oranda plastik sanat yapıtının girme zorunluluğu anımsanarak bu yolda bazı uygulamalar gerçekleştirilmiştir. Yapılarda dekoratif resim panolarından çok seramik, çeşitli tekniklerde rölyef, halı, tahta yakma tekniğinde panolar ya da mozaik tekniğini andıran işlerle karşılaşılır. Sanatçıların resmin bir satış metaı olmadığı koşullarda iyi para sağlayacağını umarak ya da bilerek bekleyip özledikleri işler arasında başta geleni bunlardır. Bu işlere ulaşmak için de sanatçıların yüksek bürokratlar, tanınmış mimarlar filân gibileriyle sıkı ilişkiler içinde bulunmaları başlıca koşuldur. Bu türlü işlerin kendilerine sipariş edildiği ressam, heykelci ve benzerleri genelde Akademi hocaları arasından seçilir ve dolayısıyla bu alanda da kurumlara bağlı olanlarla olmayan sanatçılar arasında çekişmeler başlar. Kısaca, bir noktadan sonra sanatçılığın yerini işadamlığı almakta, bunun en doğal sonucu da, sözgelişi resminde kişisel konumunu az çok belirlemiş birinin, dekoratif bir ölçüt sınırını aşmayan işlerle karşımıza çıkmasıdır. Şüphesiz bu işlerin her zaman bazı istisnaları da bulunabilir. En azından yer aldığı mekân ya da duvar yüzeylerle bağdaşımı başarılı olan örnekler böyle bir çerçeve içinde görülebilirler. Fazlaca değer verdiğim sanatçıların hiçbiri bu tür işlere girmemiş oldukları için sorunun benim açımdan çekici bir yanı da yoktur. Hele resmin koleksiyoncular ve galerilerin elinde değer kazanmaya başladığı 1975 sonrasında, sanatçıların bu tür sorunlara ilgi duymadıkları da dikkati çekmektedir. Büyük bir sanatçının önemli bir çalışmayla yapıya egemen olabileceği koşullar ortaya çıkmazsa, yapı bezemeciliği bu alanda uzmanlaşmayı gerektiren bir olgudur ve bu iş için, mimarlar yoluyla bazı tuvallerin yapı mekânlarına taşınması dışında, sipariş verilmesi gerekenler resim alanında hiçbir üslup etkinliği savını taşımayanlardır. Çünkü, değerli bir tuvalin bir mekâna taşınıp asılmasıyla, o mekânın sanatsal bir işleme tabi olması arasmda önemli bir ayrım vardır. Bir sanatçının özgün bir projeyi gerçekleştirmesi, o mekânı tümüyle kendi yapıtına ait bir olgu haline getirmesi sonucuna varır. Bu düzeye ulaşmayan hiçbir yapıtın bezemeyi aşan bir değeri yoktur. Taşınabilir tuval ise bir mekândan başka bir mekâna götürülebilir. Hattâ değişen tüm elemanlar ve işlevlere uygun değişik tuval tercihleri de yapılabilir. Ama mekânda özgün bir proje gerçekleştirilmişse o ne taşınır, ne de mekân o yapıttan bağımsız bir anlam kazanabilir.

Daha önceki dönemleri, özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısında mimarî yapılarla bunların aşırı süsleme eğilimleri arasındaki ilişkileri bir yana bırakalım ve özellikle Cumhuriyet'in erken ve yakın dönemlerinde bu soruna nasıl yaklaşılmış olduğuna bir bakalım. 1930'lu yıllarda Çalh kuşağı ressamlarının bazı yapılara

dekoratif panolar yaptıkları, yıkımlar sırasında ortaya çıkan bazı parçalardan anlaşılıyor. Bunlar arasında iyi bir şekilde müzede korunan Avni Lifij'in Kadıköy Belediye Binası için yaptığı yol işçilerini gösteren büyük panodur. Tuval üzerine boyanmış bu tür yapıtlardan daha ilgi çekici olanlarsa Naci Kalmikoğlu (Kalmikof)'nun sinema, tiyatro, vb. gibi yapıların duvarlarına yaptığı büyük resimlerdir. Şimdi yerinde bir işhanı bulunan İstiklâl Caddesi'ndeki Yıldız Sineması'nm duvarları bu sanatçının Lâle Devri eğlencelerini anımsatan resimleriyle süslüydü. Bina yıkılırken bu resimleri kurtarmak kimsenin aklına gelmedi. İzmir'de Millî Kütüphane yanındaki Elhamra Sineması (şimdiki Opera binası)'ndaki resimlerse yerinde duruyor.' Söylentiye göre, Rusya'dan Türkiye'ye iltica eden iki tanınmış ressamdan biri olan Kalmikof' un intiharından sonra yakın arkadaşı İbrahim Safi (Safief) kendisinde kalan birkaç yüz kadar resme, kendi imzasını atarak iyi fiyatlara satmış. Bu bir resim piyasası konusu, yani piyasada rastlanan en iyi İbrahim Safi'ler aslında Naci Kalmıkoğlu'na aitmiş.

Modern kentleşmeye paralel düzeyde inşa edilen yapıların süslenmesi işi gene 1950'li yıllardan sonra yaygınlaşmıştır. Büyük oteller, İstanbul Manifaturacılar Çarşısı gibi büyük yapı kompleksleri, hattâ T.B.M.M. gibi anıtsal yapılar ancak sıradan denebilecek bir bezeme programına hedef olmuşlardır. Bu işler için yarışmalar düzenlenmiştir. Ancak uygulama sonucunda ortaya çıkan görünümlerin hiç de çarpıcı olmadığı kabul edilmelidir.

1950'den sonra yapılan işlerde halıdan vitray ve seramiğe kadar pek çok uygulamanın ele alındığı koşullar, mimarî mekânların tasarımına yeni bazı boyutlar geldiğini göstermiyor değildir. Fakat aynı dönemde, özellikle bazı semtlerde apartman cephelerinin, betebe mozaik malzemesiyle salaş bir bayağılığa dönüşmesi, Karadenizli müteahhit ve ustaların bir marifet etkinliği olarak anımsanmaya değer. Mimarî yapıların süslenmesinde İstanbul' un başına gelenler, Ankara ile İzmir'in aynı ölçüde başına gelmemiştir. Fakat bu kentlerde de yapıların süslenmesi yönünden örnek diye gösterilebilecek işler yoktur.

Türkiye'de modern mimarlığın bellibaşh iki ana yönelişini oluşturan geleneksel yapı özelliklerinden yararlanma ve evrensel çağdaş programları doğrulama eğilimlerinin her ikisinde de, mimarî yapı faaliyetleriyle organik ilişkisi kurulabilecek, tamamlayıcı ya da uyumlu bir plastik tasarım hedefi sözkonusu olmamıştır. Mimarlar bazı plastik öğelere, yapının organik bir tamamlayıcısı olarak değil, zoraki bir yakıştırma olarak yönelirler. 1960' tan önce Beyazıt alan düzenlemesini yapan Turgut Cansever, zemine o sırada Belediye'de birlikte çalıştıkları Ömer Uluç'un bir desenini uygulamayı düşünmüştü. Alan tasarlandığı gibi, yani çok geniş bir projenin değil ayrıntıları, ana hatları yönünden bile gerçekleşme şansı bulamadığı için, bu konuda bir şey söylemek caiz değildir. Fakat her halükârda, Türkiye mimarlarla ressamlar ve heykelcilerin geniş bir anlaşma içinde bulundukları çağdaş bir ülke olamamıştır. Türkiye'de çağdaş sanat müzeleri inşa edileme-

miş olmasının önemli nedenlerinden biri de kanımca, bu ilişki noksanlığından kaynaklanmaktadır. Eski yapıların restorasyonuna gösterilen ilgi, çağdaş sanatın ancak onarım yapılan eski yapılara sığınması sonucuna varmıştır. Çağdaş sanat müzelerinin modern yapılar halinde inşa edilememesi bir devlet politikasından çok, sözü edilen noksanlığa bağlansa kanımca daha doğru olur. İstanbul'da onarımı T.B.M.M.'ne bağlı Millî Saraylar Dairesi'nce yaptırılan Dolmabahçe Sarayı Veliaht Dairesi, bir 19. yüzyıl sarayı olarak çağdaş sanat yapıtlarının korunup sergilendiği tek yerdir. Bu yapının yetersizliği konusu da 1950'den sonra olan gelişmeler çerçevesinde defalarca tartışılmıştır. Ankara'da ise Cumhuriyet'in ilânından sonraki yıllarda Türkocağı binası olarak neo-klasik stilde inşa edilen yapı mimar Abdurrahman Hancı'nm onarımıyla çağdaş sanat müzesi haline sokulmuştur. Bu müzeler dizisine İzmir'de 1970'lerde inşa edilen yeni müze yapısını sokmak pek kolay olmayacaktır. Çünkü bu yapı bir müzeden çok bir sergi salonunu andırmakta, çağdaş sanat müzesi işlevini yerine getirebilecek bir konumu bulunmamaktadır.

Mimarî yapı ile plastik sanatsal katkı ilişkisini en iyi kavramış olan birinin gene Cihat Burak olduğunu söyleyebilirim. Kendi resminde mimarî dekora yönelik yoğun bir ilgi olduğu kadar, mimarî yapının içerdiği tüm plastik öğeler ve ışık karşısında duyarlılığı eşsizdir. Birlikte yaptığımız bir Safranbolu gezisinde evlerin birinde duvar süslemesini oluşturan halk tipi resimleri inanılmaz bir gözlem dikkati ve hızıyla kâğıda geçirişini unutamam. Fakat bundan da önemlisi, küçük bir ahşap nişin üstüne kâğıt dayayarak, 1/1 ölçeğinde aldığımız dekoratif çerçevenin içine, sonradan çiçekleriyle bir vazo kondurması olmuştur. Yani bir bakıma orada eksik gördüğünü resimle tamamlamıştır. Cihat Burak'ın İstanbul İmar ve İskân Müdürlüğü'ndeki odasında eski stil sürgülü bir pencere camına yaptığı boya tekniğiyle vitray süslemesi de tezyinî bir yaklaşımda ulaşılabilecek sanatsal doruklardan biridir. Burak'ın seramikten yaptığı kuş evleri ise, eski mimarînin içerdiği çarpıcı bir plastik öğeyi yenibaştan yorumlama girişimidir.

Burada bir de mimarînin resme konu olduğu eski ve yeni örnekleri anımsarsak perspektifçi Ahmet Ziya Akbulut'tan beri birçok kez resme özel bir plastik boyut getiren iç ve dış yapı öğelerinin 1950'den bu yana, özellikle soyut resmin plastik eğilimleri içinde bırakılmaya yüz tuttuğunu görürüz' Mimarînin salt bir pitoresk doğa dekoru içinde değerlendiği örnekler bir yana koyulursa, mimarî yapıyı dramatik bir plastik resim öğesi olarak kullanan sanatçılar, mekân ve çevre sorunlarını en iyi kavramış olanlardır. Ayasofya, Sultanahmet Camii gibi mekân ve ışık problematikleriyle dolu yapılara ressam gözüyle girmiş olanlar arasında gene Cihat Burak'ın başta gelmesi bir rastlantı değildir.

Bu noktada varılabilen sonuçlardan biri, yakın dönemlerde ressamların mimarî yapı ve kent görünümleri karşısındaki davranışlarının toptan değişmeye yüz tutmasıdır. Buna kent ve mi-

marî mekân ilgisinin resmin dış yapısından soyutlanıp iç yapısında yer alması denebilir. Bir başka deyimle, reel mekân resimde gösterilen bir öğe olmaktan çıkarılarak, ancak reel mekâna işaret edilen bir resim olgusu haline gelmiştir. Soyut resmin belli başlı özelliklerinden biri de zaman ve mekân sorunsalına ait değerlerin, resmin kendine özgü bir aşkınlığa ulaştırılmasıdır. İster soyut, ister figüratif alanda olsun, Türk resminin geniş bir üslup kesiminde figüratif ya da soyut motif öğelerinin mimarî mekân öğelerinden sıyrılarak yer aldığı çalışmalar çoğunlukla yakın dönemlere aittirler. Ancak bu mimarî dekorun Cihat Burak örneğinde olduğu gibi yoğun bir resimsel yorum düzeyinde ele alınmadığı anlamına gelmez. Bunun dışında mimarî dekora gösterilen naif ya da dekoratif nitelikte resimsel ilgi herhangi bir yorum niteliğini amaçlamadığı kadar, hâlâ eski kent görünümlerinden kalan köşelerin resimlenmesinde de etkili bir yorum çabasına rastlanamaz.

Kent ve mimarî yapı görünümlerine ilginin zayıflama nedenlerinden biri, sorunun giderek vahim konut sıkıntılarına kadar varan bir kentsel değişim bunalımıyla sahneye gelmiş olması, kente ve iç mekânlara ilişkin yaşam huzurunun süratle bozulmasıdır. Bu sosyo-ekonomik neden, sanatçıların yapıtlarında gözle görülür bir belirsizliğe yol açmakta, fakat öte yandan resim yüzeyinin özgün bir mekân sığınağı olarak belirlenmesinde dolaylı bir katkı rolü üstlenmektedir. Kentleşme olgusunun hızlı ve düzensiz değişimi, kent yaşantısına sıkı sıkıya bağlanmak zorunda olan resim sanatının oluşumunda en dramatik vurguyu bu noktaya bağlı tutmaktadır. Kent ve konut yaşantısının parçalanıp dağılarak yeni yaşantı biçimleri içinde yeniden örgütlenmesine yönelik bir süreç, şüphesiz bu amacına kolayca ulaşamayacak, resim üsluplarının sinirli gerginliği de sürüp gidecektir.

Mekân sorunu karşısında farklı bir duyuş tarzını benimseyen kavramsal, minimal, arte povera, vb. gibi sanat akımlarından esinlenen bazı sanatçılar, mekânla düzenlenmiş objeler arasındaki ilişkiyi, çevresel bir olgu yeniliğine ulaştırma amacı da güdüyorlar. Temelde kentsel çevrenin yenibaştan düzenlenmesini zorunlu kılan tüm koşullar, bu türde üretilen yapıtların iletmeye çalıştığı bireysel mesajların ortak bir çıkış noktası olma özelliğini de yansıtabiliyor.

Bu dönemde mimarlık alanında karşı karşıya kalman değişim olgularına gelince, bu konuda mimarlık tarihçilerinin ortak kanısı, dünyadaki teknolojik gelişmelere bağlı oluşumlara duyulan geniş ilginin, Türkiye'de ancak teknolojik olanaksızlıklarla karşı karşıya kalmasıdır. Gene de biçim ve işlev ilişkisini belirleyen oluşumlarda yalın sonuçlara varılabilmiş, fakat yapı sanatının temel yönelişinde geleneksel yapı sistemlerinin modern yorumlarına ulaşabilme amacı başta gelmiştir. Modern mimarlık alanındaki etkinliğine İkinci Dünya Savaşı öncesinde başlayan Sedat Hakkı Eldem'in, geleneksel konut mimarlığından esinlenerek giriştiği uygulamalar ikinci dönemde de sürmüş, bu yol Turgut Cansever

gibi mimarlarca daha yoğun bir duyarlıksal zemin araştırısı içinde izlenmiştir.

İkinci Dünya Savaşı ertesindeki mimarlığın doğaya uyum sağlama, mimarlık geleneklerinin yorumu gibi biçimsel yanı ağır basan uygulama eğilimlerine yol açması, modern mimarlığın rasyonel amaçlarına ters düşen davranışlar olarak değerlendirilmekte, fakat işin bu yanı diğer gelişmelerle paralel bir düzleme yerleşmektedir. Mimarlık, rasyonel amaçlarını hiçbir zaman bütün bütüne biçimsel hedeflere teslim etmez. Bu noktada mimarlığın bir sanat mı, yoksa salt bir teknik mi olduğu konusunda ortaya çıkan tartışmalar da gündeme gelmektedir. Çağdaş yaşam gereksinmelerinin tümüne karşılık veren modern yapıların biçimsel güzelliklerden yoksun kalması da düşünülemez. Bu sorunun çözümü her iki dönemde de aranmış, fakat bulunan çözüm karşılıklarının formülleri basit görünen önemli bir fark ortaya koymuştur. Sözkonusu konuya açıklık getiren teknik + sanat = mimarlık formülü birinci dönemle ilgili görünürken teknik × sanat = mimarlık formülü ikinci döneme daha yakın görünebilir.

Kısaca + (artı) ile × (çarpı) arasındaki öz ayrımı iki dönemin de ayrımını belirleyen bir simge anlamına ulaşabiliyor. Birincisinde uygulamaya dışardan, ona yabancı bir şeyler eklenirken, ikincisinde uygulama ona katılmak istenen iç değerlerle çarpılıp kaynaşık bir sistem değerine ulaşıyor. Belli bir teknikle oluşturulan biçimsel, öğenin kendisine eklenen yabancı bir değer aramadan, salt kendisinin üstün bir sanatsal değer haline gelmesi amaçlanıyor.

Bu + × sorunu Akademi mimarlık bölümünün 1981'de düzenlediği bir seminerde Avrupalı bir mimarlık tarihçisi tarafından öne sürülmüştü. Bizdeki mimarlık tarihçilerinin koyu bir Jargon terminolojisine boğarak bilgiçlik tasladıkları bir konuya, bu türden açık, ama elbette ki derinliği olan bu formülü uygulamanın daha yerinde olacağını düşündüm. Gerçi, + × sorunu her dönemin mimarlık ürünleri ve sorunlarına uygulanabilir bir anlam da taşır, ama ben teknik × sanat = mimarlık formülünü sözkonusu dönemin bir amacı gibi göstererek, yoğun teknolojik sorunlarla karşılaşılan bu dönemin yoğun sanatsal çözüm gereksinmeleri karşısındaki konumunu belirlemiş oldum.

Öte yandan benim de *Çağdaş Türk Sanatı* adlı kitabımda yirmişer yıllık üç ayrı dönem olarak değinmeyi uygun gördüğüm Cumhuriyet mimarlığının gelişme sürecini, bu yöntemi ortaya atan mimarlık tarihçilerinden farklı olarak, İkinci Dünya Savaşı'nın öncesi ve sonrasındaki olgular olarak iki dönemde ele almanın doğru olacağını düşünüyorum.

*

1970 yılında pek yakından olmasa da, bir grup Akademi resim bölümü mezununun Avrupa'ya gönderilme serüvenini izleyebildim. Bildiğim kadarıyla böyle toplu halde gidiş bir daha olma-

dı ve sanırım bundan böyle de olacağı yok. Çünkü, 1982'den bu yana Akademi bir üniversitenin fakültesi oldu. Artık Batı'da staj yapmanın da başka koşulları olmalı. Toplu halde Batı'ya öğrenci göndermenin Akademi Kurumu yönünden üçüncü evresi bu oldu. Sanayii Nefise döneminde 1910-14 arası eğitime gönderilenler Çallı kuşağı grubu idi. Bunu Cumhuriyet'in ilânından sonra gönderilen Müstakiller Grubu sanatçıları izledi, üçüncü kez toplu halde öğrenci gönderme 1970'de oldu. Batı'da eğitim programı şüphesiz bu kadar şematik değildir. Daha 1860'larda başlayan, hattâ daha öncesine inen bu program kapsamına tek tek gidişleri, küçük grupları, burs kullanımlarını filân da sokmak gerekir. Fakat sözü edilen evreler, hem sosyo-ekonomik tablo değişimlerini yansıtması, hem de grupların kalabalıklığı yönünden karakteristiktir. 1924-28 yılları arası ve daha biraz sonrasında Avrupa'ya eğitime gönderilen ressamlar, şüphesiz önemli bir misyona sahiptiler. Bu işin amacı bir bölümü pedagojik nitelikte olan ileri düzeyde bir formasyon sağlanmasıydı. Geri dönecekler ve kurumların gereksindiği hocalık işlevlerini yerine getireceklerdi. Hem Akademi'de, hem de özelliği resim öğretmeni yetiştirmek olan Gazi Eğitim Enstitüsü'nde.

1970'de gidenler de sıkı bir seçme sonucunda saptanmışlardı. Bir bakıma 1960'lı yıllarda daha öğrencilikleri sırasında bile adlarını duyurmaya çalışan yetenekli gençlerdi. Yeni bir kuşak hareketinin başlıca temsilcileri sayılanlar bunlar arasındaydı. Gönderilenler Akademi'de, yeteneklerini kanıtlayacak bir sergi açtılar. Bunun dışında sınavlardan da geçirildiler. Daha o zamandan bir hayli ünü olan Burhan Uygur, sanırım sık sık sarhoş gezdiği için sanat tarihi sınavından çaktırılıp, gönderilmesi uygun olmayanlar listesine girmişti. Burhan Uygur'un diğerleri gibi Batı'ya gitme öncesinin âdâbına da uymadığı, yani ne yaşantısına, ne de giyim kuşamına özel bir özen göstermediği anlaşılıyordu. Kısacası, bileğine güveniyordu, ama işin bununla bitmediği belliydi. Öbürleri arasında özellikle Komet'in Paris serüvenini riske etmemek için özel bir yaşantı ve giyim programı uyguladığı belliydi. Dikkatimi çekmişti, tıpkı şık ve yakışıklı hocalar gibi giyinmeye çalışıyor, saçlarını ona göre tarıyor ve ağzını bozmamaya özen gösteriyordu. Diğerlerine gelince, onların giyimleri normal, hattâ yeterince şık bile olduğu için, öyle bir çaba içine girmeleri gerekmezdi. Mehmet Güleryüz, Utku Varlık, Alâaddın Aksoy, Cihat Aral, Avni Yamaner diğerleriydi. Utku Varlık dışında bu adı sayılanlar evli olduklarından yaşamları daha bir düzenliydi. Yani, Burhan Uygur ve Komet gibi derbeder bohemlerden değillerdi. Bu sanatçılar, Paris'teyken bir yazımda, «Bunlar orada iyi giyinip kuşanmayı öğrenmekten başka bir şey yapmazlar» demiştim ki, biraz Komet'in zoraki giyim çabasından galattı. Bu sözüme çok içerlemiş olduklarını sonradan öğrendim.

Erkeklerle birlikte gönderilen kız öğrenciler arasında Neşe Erdok'la Nur Koçak dönüşte üslup çabalarını kanıtlayan işler yapabildiler. Nevhiz Aksın'la Zehra Aral aynı başarıyı gösteremedi.

Zaten bu son ikisinin gönderilmeleri başlıbaşına sorun olmuş, söylendiğine göre, Bedri Rahmi'nin ağırlığını koymasıyla gerçekleşmişti. Nevhiz Aksın zaman zaman sergiler düzenlemekle birlikte, Zehra Aral hemen hemen hiçbir faaliyette bulunmadı ve kendisine dönüşte görev de verilmedi. Nevhiz Aksın ise, sonradan Marmara Üniversitesi'nin Güzel Sanatlar Fakültesi olan Tatbikî'de ve Eğitim Fakültesi'nde görevlendirildi.

Gönderilen sanatçılar arasında dönüşte hiçbir önemli etkinliğine rastlanmayan bir başkası Avni Yamaner oldu. Bu sanatçılardan büyük çoğunluğunun Bedri Rahmi atölyesi çıkışlı olmaları, yetenekli gençlerle özellikle bu hoca arasında yakın ilişkiler kurulmuş olduğunu gösteriyordu. Bunun dışında Bedri Rahmi'nin öğrencilere, biraz daha özgürce, dışardan etkiler alabilecekleri serbest bir yol da göstermiş olduğu anlaşılıyordu.

Mehmet Güleryüz ve Alâaddin Aksoy bazı ortak figüratif eğilimleri paylaşan bir hava içine 1970 öncesinde girmişlerdi. Onla-

(Res. 33) Mehmet Güleryüz: *Desen.* 1975

(Res. 34) Alâaddin Aksoy *Ilâhi Komedi*. 1984. Tuval üzerine yağlıboya 146x114 cm.

ra katılan bir başkası A.B.D.'nin Yale Üniversitesi'nde sanat eğitimi görmüş olan Özer Kabaş'tı. Üslup ayrımları belirgin olmakla birlikte ifadeci bir figür çarpıtması ortak yanlarını oluşturuyor denebilirdi. Resimlerinde muğlak olmakla birlikte, yakın tarihe ve yaşanan günlere ait toplumsal ilişkilerin deşifre edilme gereksinmesini de uyandıran figüratif düzenlemeler vardı. Figürlere hayvansı motif çağrışımları yaptırmakta en ileri gideniyse Mehmet Güleryüz'dü. Güçlü desenini George Grozvari groteks bir eleştirel hizmete de sokmak istediği anlaşılıyordu (Res. 33). Goril ve şempanzeleri andıran monstrelar giderek bu sanatçının kâğıt hamurundan yaptığı ilginç heykellerin de başlıca temasını oluşturdu. Alâaddin Aksoy, figürlerin deforme edilmesinde konstrüktif yöntemlere en çok ilgi duyanıydı (Res. 34). Bu yüzden resim düzenleri üslupta serüvenciliğin yalnızca yüzeysel bir girişimden ibaret olduğunu gösteriyor, temelde atölyenin kuralcı disiplinine bağlı kalınmakta olduğu anlaşılıyordu. Paris'e eğitime gönderilen genç sanatçıların diğer bazıları gibi, kalıplaşmış olduğunu gördükleri bir resim anlayışına karşı çıktıkları, bu anlayışın da Akademi hocaları tarafından temsil edilmekte olduğu belliydi. Bu kalıplaşmaya yeni üslup çabalarıyla verilen yanıt, canlı, kıpırtılı, taze görünümüyle hem çekici, hem aldatıcı sayılabilirdi. Çünkü

(Res. 35) Burhan Uygur: *Kompozisyon.* Düralit üzerine yağlıboya 35x25 cm.

genç sanatçıların çıkış noktaları hiç de sağlam ve net bir düşünce sistemine dayanmıyordu. Şiirsel anlatım arayışı içinde olanlar resmin duygusal boyutunu abartmış oluyorlar, bazıları toplumsal içeriğin bu kez mistik bir duygusallık olarak algılandığı figüratif düzenlemelerle karşımıza çıkıyorlardı. Üsluptaki yenilenme girişimlerinin bu ön aşamasına serüvencilik dememin yanlış olmayabileceğini düşünüyorum. Fakat bunun olumsuz ve gereksiz olduğunu da söyleyecek değilim. Bu genç sanatçılar bir yanda Ö. Uluç, Y. Arslan. O. Peker, C. Burak gibi ressamların, diğer yanda ilişkilerini dengede tutmak zorunda bulundukları ve çoğu sıradan ressam denebilecek Akademi hocalarının arasında eziliyor gibiydiler. Bir bölümü arasında çok sıkı bir dayanışmanın doğmuş olması da bu yüzdendi. Mizaçları ve yapılarına uygun düşen özgürleşme yollarını aramaları da doğaldı. Paris'e gönderilmeyen Burhan Uygur, onların tümüyle ilişkisini kesen bağımsız bir yol izlemeye koyuldu. Resme gerçek anlamda şiirsel ifade ve çeşni boyutları kazandıran ayrıcalı ustalığı tümünden daha yaygın bir üne kavuşmasında da etken oldu. Lirizmin hemen hemen doruklarına çıkabilen sevecen ve ezik bir ruhla biçimlendirdiği figürler, güncel yaşantılardan süzülmüş dokunaklı bir şiirin hüznüyle doluyordu (Res. 35).

Kısa zamanda geniş bir ilgi çemberiyle kuşatılan Burhan Uygur'un resmiyle bağımsız bir geçim yolu bulduğu da unutulmamalı. 1975'ten sonra başlayan özel galeriler olayında bu sanatçının gene bağımsız tutumuyla ilginç bir rolü olduğuna değinmek gerekecektir.

Paris'e gönderilen sanatçılardan Komet ve Utku Varlık yurda dönmemenin bir yolunu bularak kendilerine özgü tutumlarını ortaya koydular. Bu kuşağın en tanınmış isimlerinden biri olan Komet'in hâlâ yaşamını sürdürdüğü Paris'ten zaman zaman gelip İstanbul'da sergiler açması, genelde yurtdışı deneyimi yaşayan her sanatçının ülkeyle bağlarını sıkı tutma gereksinmesinin bir göstergesidir [RES. 21]. Utku Varlık'la Komet arasındaki yaşantı farklılığı ise 1980'de Paris'te bizzat gözlemlediğim olgular çerçevesinde açıklanabilir. Utku Varlık bir Fransız kadınla evlenerek, son derece düzenli bir yaşam tarzı tutturmuş, bir Paris burjuvasının salıip olabileceği bütün nimetlere kavuşmuştur. Batı'nın rönesans uzantılarını kapsayan klasik sanatına duyduğu ilgi Utku Varlık'ın resimlerine kollaj yöntemiyle de bağlantısı kurulan trükaj çıkartmalarla yansımıştır. Titiz bir fabrikasyonu andıran resim çalışmaları, duyarlılıktan çok tekniğe dayanan figüratif oluşumların karmaşık imge yığılımları halindedir. Titizlik ve zevklilik yönünden örnek sayılabilecek bu işler öncü modernizme bir tepki olarak bile algılanabiliyor.

Daha önce de belirttiğim gibi, Bedri Rahmi atölyesi yenilenen kuşaklar açısından da önemini koruyor. Gençlerin en azından akademik usta kavramına karşı çıkmalarına olanak veren, kendi aralarında, dışardaki sanatçılardan da esinlenerek üslup ortaklıkları kurmalarına engel olmayan bir gevşeme gösteriyor. Neşet Günal atölyesinde olduğu gibi gençlerin iri elli ayaklı, koca koca figürlerle hocanın üslubuna bağlanmaları diye bir sorun yok burada. Ama her iki durumda da hocayla kurulması gereken ilişki dengesinin geleneği bozulmuş oluyor. Kuşkusuz bütün bunlar Akademi'ye bağlı bir üslup hegemonyasının çöküşünü gösteren somut belirtiler. Anadolu köylüsünün yoksulluğunu abartan figür üslubu, heybetli görünümüyle öğrenci gençler üzerinde yarattığı etki yönünden, yankısı pek de büyük olamayacak bir ustaya bağlanma, Neşet Günal'ın çocukluk anılarıyla sınırlı bulunan kırsal yoksulluk dramının dar çerçevesiyle yetinmeyerek, politize olmaya yönelik bir figüratif düzen oluşturma yoluna gidiyor. Bu yolun en makul çerçevesi ise kent insanlarının yoksulluk dramını gözlemlemekle yetinen bir üslupla belirleniyor. Neşet Günal'ın 1980'li yıllarda atölye mirasını devralan Neşe Erdok, kentin yoksul insanlarına yönelen ilgilerini özgün çizimlere dayalı büyük boyutlu düzenlemelerle sürdürüyor. Bu kentsel yoksulluk ve yalnızlığın dramı içinde kendi yakın çevresinde yaşanan hüzünler de figürleşerek belirgin bir yer alıyorlar [RES. 22]. Akademi eğitim kadrosu içine Neşe Erdok gibi güçlü bir üslupçunun girişi önemli bir yenilik oldu. Bu olay ister istemez Kız Sanayii Nefise'nin kuruluşundan bu yana kadınların bu alanda hangi düzeyde etkin-

likleri bulunduğu sorusunu akla getiriyor. Mihri Müşfik ve Müfide Kadri hanım gibi yüzyılın ilk çeyreğinde önemli çabaları bulunanları, 1930'larda Paris'te çok genç yaşta ölen Hâle Asaf hanım izliyor. Melek Celâl Sofu, Nazlı Ecevit gibi kadın ressamlar onlarla aynı düzeyde olmasa bile uğraşlarını sürdürüyorlar. 1950'li yıllardan sonra önemli uğraşlar içinde bulunan kadın sanatçıların seçkinliklerine uygun bir döküm yapıldığı zaman, Fahrünisa Zeid ve Aliye Berger'in yanısıra Eren Eyüboğlu ve Şükriye Dikmen'in kişilikli üslup özellikleri anımsanıyor. D Grubu ve Leopold Lévy'nin hocalık döneminden kalan bu sanatçılardan özellikle Şükriye Dikmen, dikkat çekici bir tutarlılık ortaya koyuyor çalışmalarında. Şükriye Dikmen'in disiplinli desen çalışmalarında temellenen stilize figüratif üslubu, özellikle Leylâ Gamsız'ın lirik üslup fantezilerinde alternatif karşılıkları bulunan bir geometrik, konstrüktif kavrayışa işaret ediyor (Res. 36).

20. yüzyıl Türk resim sanatının en genç kuşağa kadar uzanan tüm evreleri içinde kadınların nicelik yönünden etkin bir konumları bulunduğunu kabul etmek gerekir. Ancak bu çerçeve içinde Hâle Asaf, Şükriye Dikmen, Neşe Erdok gibi isimlerin nitelik düzeyine ulaşabilenler çok sayıda değil. Bedri Rahmi atölyesinden yetişen başka bir grup, sanatçı kadınların lirik yüzey fantezilerini paylaşma eğiliminde olduklarını da gösteriyor. Gül Derman, Birim Bozok, Demet Yersel gibi kadın ressamların genelde ortak bir düzen armonisine bağlı kalmaları bunun bir kanıtı. Bu standart başarı çizgisini aşmaya çalıştıkları zaman önemli bir sonuca ulaşamıyorlar. Nü çalışmaları ya da figüratif yenilenme sü-

(Res. 36) Şükriye Dikmen: *Çocuk Portresi.* Kontraplâk üzerine yağlıboya 50x50 cm.

recine uygun bir figür dramatizasyonu, ılımlı ve zevkli bir pevzaj evresinin doğal bir devamı niteliğini kazanmıyor. Öte yandan figüratif oluşuma getirdiği ilginç katkılardan ötürü sözü edilmesi gereken bir başka sanatçı da, İbrahim Örs'tür (Res. 37).

Akademi çevresiyle aramda belli bir yakınlığın doğmasında Neşe Erdok'la arkadaşlığım rol oynadı. Sanatçı ve yazar takımının hem özel film gösterilerini izledikleri, hem de oturup konuştukları bir lokal niteliği taşıyan Sinematek Derneği'nde ince uzun boylu, sessiz, ciddi bir kadının benimle ilgilenmesine sevinmiştim. Hep kitap okurken görüyordum Neşe Erdok'u lokalin bir köşesinde. Bir gün bırakıp yanıma geldi ve arkadaş olduk. Daha sonra evlenmeyi de düşündük, saygıdeğer bir aile ortamı içinde nişanlandık. Fakat param yetmediği için evlenmekten vazgeçtik. Gene de arkadaşlığımızı saygılı bir biçimde sürdürdük. Çünkü buna lâyık olan bir soyluluğu vardı.

*

1970-80 arasındaki dönem benim görebildiğim kadarıyla, Cumhuriyet tarihinin en karışık ve huzursuz dönemidir. Bu huzursuzluğun bireylere yansımasından daha doğal bir şey de düşünülemez. 12 Mart Muhtırası'na öncelik oluşturan öğrenci ve işçi gösterilerine karşı 12 Mart 1971 tarihini izleyen dönemde sanırım pek çok teknik hatalarla dolu önlemlerin yetersizlik ve bir oranda

(Res. 37) İbrahim Örs: *Bürokrat.* Tuval üzerine yağlıboya 140x80 cm.

yanlışlığı, 1975-76 yıllarından sonra tırmanışa geçen ve giderek şiddete dönüşen eylemlerin çok önceden teşhis edilebilmesini engellemiştir. Siyasi eylem maceralarına tepeden tırnağa karşı olan ve hiçbir eylemciyle hiçbir ilişkisi olmayan, hiçbir örgüt tanımayan birinin, sonunda takipsizlikle de sonuçlansa bir aya yakın süre gözetim altında tutulması bu yanlışlığın en tipik göstergelerinden biridir.

1961 ortasından 1974 sonuna kadar sanat tarihçisi olarak müzede çalıştım. Bir iki yıl bile sürmeyen mozaik onarımcılığı bir yana koyulursa, pek de müze işi yaptım sayılmaz. Büro olarak kullanılan 18. yüzyıl yapılarında oturuyor, kendi yazılarımla vakit geçiriyordum. Sürekli burs alıyormuş gibi bir halim vardı. Yazılarım, Amerika bursu ve bir de sanat tarihçisi arkadaşım Şinasi Başeğmez için müzeye o kadar yıl katlandım, ama sonunda bıkmıştım, hır çıkardım bir başka müzeye sürüldüm, oradan da istifa edip reklâm metni yazarlığına başladım. 1970-80 yılları arasındaki sosyo-ekonomik bulanıklık ve tıkanmanın bireysel ruhlarda yarattığı gerginlik elbet benim için de kaçınılmazdı. Aynı dönemde resim sanatı, siyasal eylemciliğe dolaylı ya da dolaysız yatkınlık gösterme eğilimleri bir yana bırakılırsa belirgin bir üslup kargaşasını da yansıtıyordu. Öyle bir ortamda yeni bir kuşak hareketinin sağlıklı bir bütünlüğe erişmesi güçtü. Paris deneyimi genç sanatçılara belirli bir güven kazandırmış olabilirdi, ama bu güvenin bireysel bir üslup mekanizmasına yansıdığı koşullar artık profesyonel bir ortama da gereksinme duyuyordu.

*

Sanat galerilerinin 1970'li yılların ortalarından itibaren kentin elit bir kesiminde açılmaya başlaması, ortamın sosyo-ekonomik yönden bunalımlı olmasına karşın yeteri kadar ilginç bir olaydı. Üstelik siyasi hava da o denli puslu ve riskliydi. Fakat gene de Türkiye'de liberalleşme eğilimlerinin o dönemde özellikle ekonomik alanda güçlenmesini sürdürdüğünü, 24 Ocak 1980 Ekonomik Kararları'nm da bu sürecin bir ürünü olarak ortaya çıktığını kabul etmek zorunluluğu vardır. 1950'lerden bu yana süregelen liberalleşme, sanat yapıtının maddi karşılığını görebileceği bir ortama çeyrek yüzyılı bulan bir kıvranma sonucu ulaştı. Ama başlangıçta hiç de yeterli değildi. Biraz palazlanma içinse bir on yıl daha gerekiyordu.

İki yıl kadar reklâm içinde çalışmam bütün bütüne yabancı olmadığım bir ortama katılmam demekti. Reklâm işinde yazar ve şair takımının etkinliği bir süredir kurulmuştu ve bunlardan bir kısmı bu alanda son derece başarılı olmuşlardı. Zaman zaman alay konusu oluyorlardı, ama hem iyi para kazanıyor olmaları, hem de küçümsenmeye karşı aldıkları entellektüel önlemler işe yarıyordu. Onlardan birinin yaptığı bira reklâmı gözönüne alınarak kral yazar, lüks yazar oldukları söylenebilirdi. Bense bu alanda da iddialı olamadım. Çünkü bu işte de işadamlarıyla sıkı

ilişkiler kurulmasına dayanan işadamlığı geçerliydi. Tıpkı iki yıl reji asistanlığı yaptığım Yeşilçam sineması alanında olduğu gibi. Yani, ne profesyonel bir film yapabildim, ne de bir ürünün satışını hızlandıracak bir slogan bulabildim. Kendime bazı yararlar sağladığım bu iş alanları birer geçiş evresi oluşturmaktan öteye gitmedi. Fakat öte yandan gerek sinema, gerekse reklâmcılık, film, fotoğraf ve grafik sanatlar gibi alanlarda estetik ölçütler üzerine biraz daha düşünmeme yaradı.

1976 sonunda İzmir'e gidince İstanbul'daki resim faaliyetleriyle ilişkim kopar gibi oldu. 1974'ten sonra Yeni Dergi'de yazageldiğim ve ilgi çektiğimin de farkında olduğum resim eleştirilerimi tavsatmıştım. Zaten Yeni Dergi'nin işlevi de tükenmiş, saçmasapan genç şairlerin saldırısına uğramıştı. Bu yüzden de giderek kötülemişti. 1975'te Yahşi Baraz'm Kurtuluş'taki galerisini açmasıyla Yeni Dergi'deki yazıların bir devamı niteliğinde olan sergi değerlendirmelerini bu galeri için yaptım. Baraz, bunları broşür olarak yayınlıyor ve galerisinin tanınmasını sağlıyordu. Melda Kaptan'a ve Cumalı gibi daha önce (1970 başlarında) açılmış olan galeriler profesyonel bir tavır belirlemişlerdi, ama Baraz, resim tüccarlığından yana hepsine, daha sonra açılanlara da taş çıkarttı. Mehmet Güleryüz, Melike Abasıyanık Kurtiç gibi önemli sanatçıların da sergileri önce Galeri Baraz'da açıldı. Yani, bu galerinin nitelikli sanatçıların tümünü kendi galerisine bağlamak gibi idealist bir eğilimi de vardı, ama bu eğilim hiçbir zaman pek silinmediği halde tüccarlığın ağır bastığı görüldü. Fakat işin ilginç yönü, Yahşi Baraz bir yandan Hilton Oteli'ndeki şube galerisinde turistlere basit suluboya peyzaj satışlarım da sürdürdüğü halde, en nitelikli sanatçıların yapıtlarını toplamayı ihmal etmiyor, hattâ yaşayan, üretimi güncel olarak süren sanatın koleksiyonlara girmesi için çaba harcıyordu. Gene de sanatçılar resim ticaretinin bu denli yoğunluk kazanmadığı, daha elit görünümlü galeriler gereksiniyorlardı. 1976'da kurulan Maçka Sanat Galerisi giderek bu yönde ün kazandı ve ön plana çıktı. Rabia Çapa ile Varlık Yalman'ın (iki kızkardeş) birlikte kurup yönettikleri bu galeri, benim *5 Gerçekçi Türk Ressam* adıyla yayınlanan kitabımın tanıtımını da üstlenen bir sergiyle açılmıştı. Önemli bir resim piyasası olayıyla da birleşen galeriler sorununu daha genişçe ele alacağım. Fakat Galeri Baraz'la Maçka Sanat'ın galeriler olayının iki büyük öncüsü olduğunu bu noktada özellikle belirtmek gereğini duyuyorum.

*

1977-78 yılları İzmir'de, Ege Üniversitesi'nin yeni kurulan Güzel Sanatlar Fakültesi'nde öğretim görevlisi olarak geçti. İzmir'de daha çok eğitim enstitülerini bitirmiş ressamlar vardır. Bunlar genellikle, tâ Gazi Eğitim'den beri programlanan yöntemler gereği resim eğitiminin pedagojik sınırları içinde bulunan kimselerdir. Öncü sanat deneylerine giriştikleri zaman ürettikleri ya-

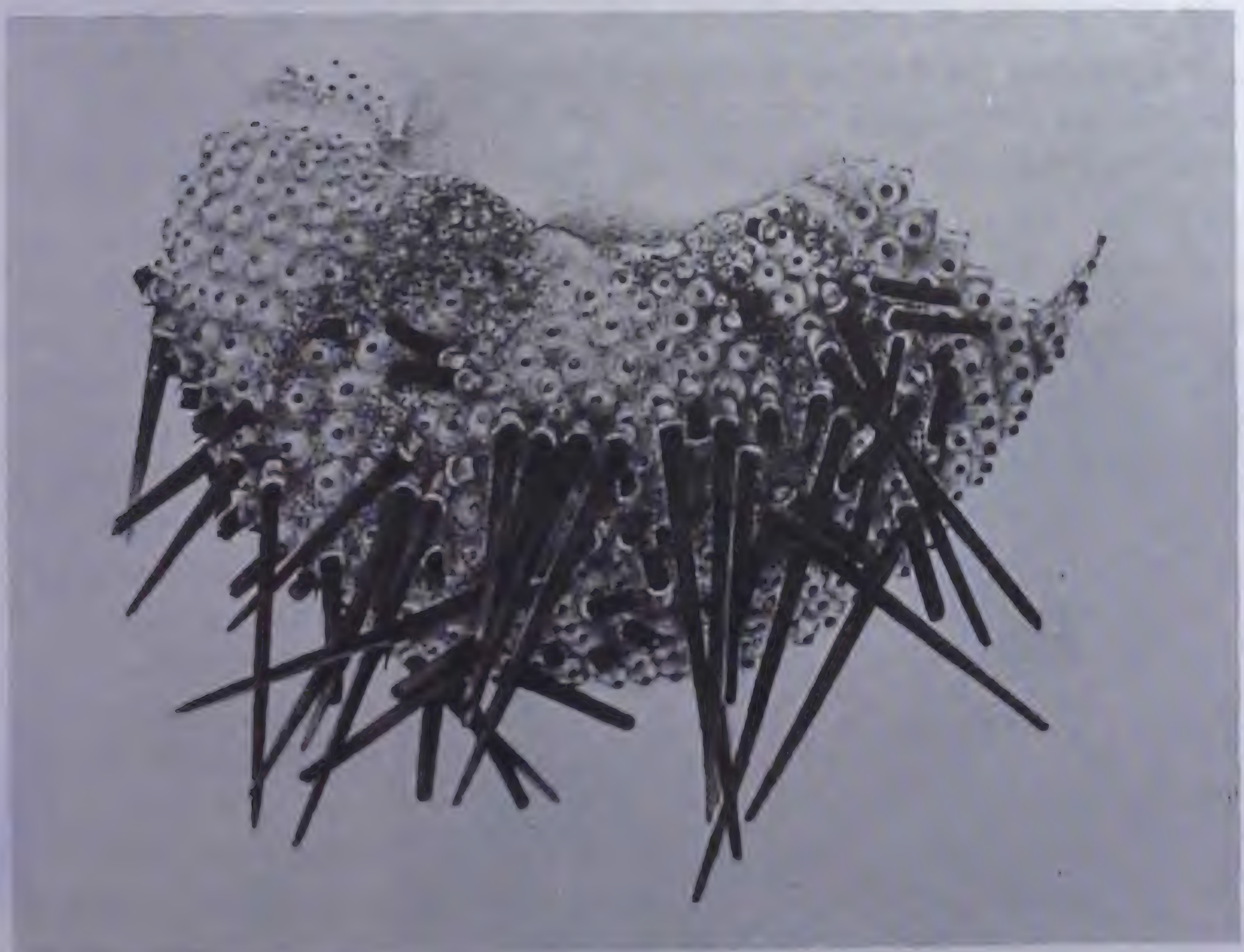
pıtlarda bile öğretmen kokusu alırsınız. Resim öğrencisi olsam bir yararı olurdu belki, ama eleştirmenliğime hiç yaradığını söyleyemem. O denli güzel bir kentin tüm sanatsal etkinlikler yönünden tarif edilemez bir kasveti barındıragelmesi bana çok tuhaf geliyor. Bunu İzmir'de yaşayanlar da biliyorlar, ama ellerinden bir şey gelmiyor. Bir kentin yazgısı böyleyse değişmez. Ama gerek Ankara'da kaldığım bir yıl, gerekse İzmir'de kaldığım iki yıl, coşkulu, sevecen ve kavgacı yakınlığmı gördüğüm şair Turgay Gönenç' in İzmir'de tek emsalsiz rengi oluşturduğunu anımsamadan edemeyeceğim.

1977'de İzmir'de bir İstanbul Ressamları Sergisi oldu. İyi bir katalogu da vardı bu serginin. 1977 sonlarında Devlet Güzel Sanatlar Akademisi 1. Sanat Bayramı'nı da düzenlemiş, sempozyuma ben de çağrılmıştım. Bunlar vesile oldu, 1979 başında Akademi' ye transferim gerçekleşti. Ama Sinema-TV Enstitüsü'nün kadrosuna.

Yeni yayınlanmaya başlayan dergiler ve bazı gazetelere yazılar yazmayı sürdürdüğüm halde, artık İstanbul'da resim olayının mihrakını galeriler oluşturuyordu. 1980'li yılların ileride sanatta büyük atılımlar, büyük değişmeler değil, galeriler ve koleksiyoncular sorunuyla anılacağı kesin. Sanatsal gelişmelerse, bazılarının giderek kendi üslup alanlarında ustalaşmalarının sınırını pek de aşıyor değildir.

*

Öte yandan yenilenmelere örnek olarak gösterilecek olaylar, sanatta conceptuel yaklaşımların deney ve uygulama alanına gir-



(Res. 38) Melike Kurtiç: *Deniz Kestanesi Çizimlerinden*

mesi, yeni fov, yeni ekspresyonizm gibi 1980'lerde tüm dünyada yaygınlaşan akımların ülkeye yansıtılmasıdır. Bu iki ana eğilimi birbirinin alternatifi olarak kabul edersek, daha önceki dönemlerde figüratif ve soyut sanat türleri arasındaki bağlantıların bir eş-modelini kurabiliriz elbet. Ama nedense bu akımların ürünleriyle yeterli düzeyde bir açıklama coşkusu içinde karşılayamıyoruz. Bunu engelleyen etkenlerden biri, öteden beri yakın bir coşku ilişkisinin anılarıyla yüklü olarak öncekilerin ustalaşma ve yeni deneyimlere girişme süreçlerini izlemek zorunda bulunuşumuz. Ömer Uluç'un, Yüksel Arslan'ın, Cihat Burak'ın, Adnan Çoker'in, Mehmet Güleryüz'ün, Komet'in, Neşe Erdok'un, Erol Akyavaş'ın bize daha neler verebileceğini düşünüp önemsememiz. Sözgelimi, seramik ustası Melike Kurtiç'in yeni çizim ve resimsel yorum denemeleriyle yeni, şaşırtıcı boyutlara ulaşması (Res. 38). Resim alanında ressamlara parmak ısırtacak bir resimsel atağa, öteden beri ustalığını seramik alanında kanıtlamış Melike Kurtiç gibi birinin çıkması [RES. 23]. Burada kısaca vurgulanması gereken bir sorun, 1960'lı yıllardan bu yana seramik sanatı alanında büyük bir gelişmenin sağlanmış olmasıdır. Bu olgu bir yandan sanayi alanındaki atılımlara, öte yandan tarihsel sanat verilerine yönelen geniş ilgiye bağlıdır. Heykelcilik alanındaysa bazı ilginç çabalar olmasına karşın, seramik alanındaki etkinliğe ulaşılamamıştır.

*

Ustaların yenilenme çabalarını izlemek zorunluğu, belirttiğimiz gibi, gençlerin en yenileri ve en yeteneklilerine yeterli zaman ayrılamamasının nedenlerinden biri. Bu da şüphesiz galeriler çevresinde olup giden bir iş. Gerçi bazı galeriler kendilerini gençlerin tanıtımına adamış görünüyorlar, ama bunun bir nedeni, işin alım-satımla ilgili profesyonel yönüne pek de önem vermemeleri. Bunun dışında ilgilerinin çeşitli alanlara dağılması yüzünden resim alanında ağır topları sürekli sergileyecek imkânı bulamama-

(Res. 39) Teoman Madra: *Işık Oyunu*

ları. Aynı zamanda bir sanat yazarı olan arkeolog Beral Madra' nın galerisi BM'de, 1987'de yapıtları sergilenen 30'u aşkın genç arasında önemli bazı yetenekler bulunmasına karşın, alınabilecek sonuçların, biraz da tanıtımcı değerlendirmeye bilimsel bir sistematik uygulama çabası yönünden, ancak uzun vadeye bağlı kalması. BM'nin öncü sanatsal atılımlara yönelmesinin önemli bir gerekçesini de Teoman Madra'nın yıllardan beri fotoğraf ve video tekniklerini kullanarak dünyadaki öncü müzik çalışmaları eşliğinde izlettiği soyut biçim deneyleri oluşturmaktadır (Res. 39).

Öte yandan Maçka Sanat'ın öncü işlevine rakip oluşturan galerilerin, gene bir bakıma galeriler sorunu çerçevesinde, eski ve orta kuşaklardan ustaların yapıtlarını sergilemeyi sürdürerek gençlerle daha çok haşır neşir olmaya ister istemez bir engel koymuş olmaları. 1982-86 yılları arasında Urart Galerisi Maçka Sanat'la sıkı bir rekabete girişmiş ve önemli bir isim olarak atağa kalkmıştı. Bu girişime ısmarlanmış yazılarla benim de katkım oldu. Fakat Maçka Sanat'la aramız açılmadı. Çünkü, galerinin yönetimini giderek tek başına ele alan Rabia Çapa, uygar, dengeli ve içtenlikli ilişkileri korumasını çok iyi biliyordu. Urart'ın kadrosuna geçen sanatçılarla ise aynı ilişki temposunu sürdürmedi. Bunda sanatçıların da ufak tefek hataları yok değildir. Neşe Erdok, Balkan Naci İslimyeli ve Utku Varlık'ın bir süre Urart Galerisi'ni yöneten Gülnar Alpan'm önerilerine göre hareket etmeleri bir hata sayılmazdı, ama koşulları daha güçlü birinin etki alanından kaçmak çok da akıllıca değildi. Nitekim, Urart el değiştirdi, Gülnar Alpan ayrıldı ve galeri yönetim sıkıntısına düşüverince, sanatçıların mekân arama eğilimlerine de birden çok galeriyle iş yapmak gibi sıradan bir hava geldi. Gerçi İstanbul galerilerinde kadrolaşmak, Batı'daki büyük galerilerin istikrarlı konumunda olayın gerçekleşme tarzına benzemez, ama gene de yabana atılacak bir ilişki değildir. Sanırım bunun en iyisi gene de Maçka Sanat'ta gerçekleşmiş ve sanatçılar, sorunu bu galeri çevresinde seçkin bir dostluk beraberliğinin ılımlı sadakat havasını benimsemişlerdir. Galeri Baraz'la ilişkileriyse böyle bir havadan değil, galericinin yüksek olmasa da, zamanında ödeme ustalığının bir sonucu olarak görünmektedir. Çok farklı yollar ve yöntemler uygulamalarına karşın, Baraz'la Maçka Sanat'ın İstanbul'un iki önemli galeri kurumu olarak ortak bir düzeyi paylaştıklarını söylemek yanlış olmayacaktır.

1986'da faaliyete geçen Tem Galerisi'yse aynı düzeyi paylaşma azmi ve savında olan bir üçüncü galeri niteliğini yansıtıyor. Paris'te yaşayan sanatçılarla çok yakın ilişkileri bulunan Tem Galerisi salıibi Besi Cecan, teknik donanımı ile de (sergilenen yapıtlar hakında bilgi veren senkron ses ve görüntü aracı, kapalı devre TV sistemi, vb.) seçkin bir düzey tutturmaya kararlı görünüyor.

Galeriler arasında Aydın Cumalı'nın süregelen profesyonel ilişkiler çevresini gözden kaçırmamalıyız. Ancak şunu da belirtmek gerekir, Nuri İyem ve Nedim Günsür'ün yanısıra bazı eski

topları sergilemesine karşın Aydın Cumalı, Türk resminin önemli sanatçı kişilikleriyle sıkı ilişkiler kurabilmiş değildir. Ünlü sanayici Ali Koçman'ın bir koleksiyon meraklısı olarak, 1973'te Aydın Cumalı'ya, onu teşvik ve takdir eden mektubu, bu değerli galericinin ancak koleksiyoncu kesimle rahat ve düzenli ilişkiler içinde olduğunu açıklayabilir, Türk resminin gelişmesine bir katkısı olup olmadığını açıklamaz. Cumalı'nm Cevat Dereli, Ali Çelebi, Zühtü Müridoğlu gibi eski ustalarla uzun süre sıkı ilişkiler kurmuş olması, yaşlıların gençleşme hırslarını tutarsızca belirledikleri garip bir fenomen sürecine yol açmıştır. Buna karşılık Yahşi Baraz'ın ilişki kurduğu Edip Hakkı Köseoğlu ve Sabri Berkel gibi eski ustalar, üslup zorlanmalarına asla rağbet etmeyen kişiler olarak dikkati çekerler. Gene Yahşi Baraz'ın bir ara hemen hemen tüm resimlerini satın aldığı Şükriye Dikmen de öyle.

Koleksiyonculardan bazılarını az çok tanıdım. Ama onları koleksiyon çabalarının dışında pek önemsediğim söylenemez. Mudo firmasının sahibi Mustafa Taviloğlu, genç, atak bir kişi olarak dikkatimi çekmiştir, ama kıyafet modacılığının kısırdöngüsü, bu işle uğraşan adamların gelişmesine bir engel oluşturur kanımca. Ticaret ve paranın kısırdöngüsü de öyle. Geriye bir tek endüstriyel yaratıcılık kalıyor. Bunu temsil eden kişiler var mı yok mu, orası da şüpheli ya. Eğer bu olabilseydi, bir vakitler Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nun sorumluluğu altında bulunan dizayn sorunu az çok çözüm karşılıklarına erişirdi. Bu hiçbir zaman olmadı. Olmadığı şöyle dursun, sözkonusu okul iflâsa uğradı ve oradan yetişen insanlar her yöne dağılıp gittiler. Yazık ki bu dağılım alanları arasında resmin seçkin düzeyi de vardı ve seçimlerin en zoru da buydu. Bu alanda şans denemeye girişenlerse hüsrana uğrayıp duruyorlar. Bir yandan Arabın İstanbul'da açılan bankasına aynalı süsler yapacaksın, sonra büyük, anıtsal resme oynayacaksın. Sanırım mümkün olmayacak böylesi.

Galeriler ve eski, yeni, iyi, kötü her türlü resmin piyasaya sürülmesi, işin ayakçı tayfasından tutun, pahalı resim onarımcılığından, belki sahteciliğe kadar bir sürü gelişmeye yol açtı. Onarım sorununun önem kazanması pek yabana atılamaz, ancak bu işin gerekli teknik donanımı olmadan, eski usul zanaat yöntemleriyle ele alınması az kaygı verici bir durum olmasa gerek. Sahtecilik konusunda ise dedikodu eksik olmaz elbette. Ancak bizde hakkıyla resim taklit edebilecek usta eller olduğuna inanmak pek kolay değil, olsa olsa imza değiştirilebilir, ya da imzasız resme yakıştığı üsluba uygun bir imza kondurulabilir. Bundan daha büyük ustalık olduğunu sanmam, ama ekspertizin eksik, alıcı ve satıcının üsluplar konusunda yetecek kadar bilgili olmadığı koşullarda kötü taklitlerin yutturulması hiç de olanakdışı değil. Sanatçılar arasında birbirine karşı kategorik düzeyde alay etmeler, küçümsemeler olduğu için Ömer Uluç, aslında Orhan Peker'in ustalığının iyi bir üslupçuluğa değil, iyi bir sahteciliğe elverişli olduğunu söylerdi. Ben aynı kanıda değilim, ama pentür ustalığı olarak pek yabana atılamaz bu şaka. Orhan Peker düzeyin-

de ustalık nadir bir şey olduğu için ciddiye alınabilir, ama bu ciddiye alma Orhan Peker'in büyük ve özgün bir ressam olduğu gerçeğini değiştirmez. Galiba Türk sahteciliğine en iyi örnek karikatürist Ali Ulvi'nin bir gün Paris'te kendi başına yarattığı bir olaydır. Şöyle ki: Ali Ulvi bir sabah kaldığı otelin odasında Picasso desenlerini ve imzasını taklit ederek yaptığı çizimleri pencereden sokağa atıp beklemeye başlıyor. Önceleri pek ilgilenen olmamışsa da birkaç saat sonra biri, önce ayağıyla itip baktığı desenleri büyük bir heyecanla toplamaya başlamış. Bir yandan da çevresine bakınarak dikkati çekmediğinden emin olmak istiyormuş. Sonra tabii desenlerle birlikte koşar adım uzaklaşmış. Bu olaya Ali Ulvi'nin tepkisi gülmek değil, üzüntü olmuş, ciddi ciddi, «Yazık! Serveti kaçırdım!» demiş kendi kendine.

Paris'teki bir başka olay ise, karikatürist Sinan'la ilgili. İşin içinde sahtecilik olmadığı halde, bir galeri değil, ama meraklı müşterilerine natürmort satan bir resim dükkâncısının ısmarladığı natürmortların olağanüstü mükemmelliği karşısında bir gün dükkâncının Sinan'a: «Bana bak, bunları yoksa bir yerden mi çahyorsun?» diye kaygıyla bakışı.

*

Paris'e 1980 yılında ikinci kez gidişimde hep Sinan'la birlikte oldum. Gülmeyi ve güldürmeyi bildiği için. Paris'te UNESCO'nun Türkiye Temsilcisine hazırladığım resim ve heykelle ilgili kitabı gösterdim. Bunun sözümona UNESCO tarafından basılacağını umuyor, daha doğrusu umuyor gibi yapıyordum. Zaten UNESCO basılmış olan kitabın çevirisini yaptırıp bedavaya basarmış. Türk sanatını dünyada tanıtmanın bir yolu bu olsa gerek, ama doğrusu aranırsa UNESCO, dünyaca zaten bilinen şeyleri benimsemekten öteye gitmez sanırım. 1950'li yıllarda Türk minyatür sanatı üstüne bir kitap UNESCO tarafından basılmıştı, o kadar. Zaten dünya bizim çağdaş serüvenlerimizden çok tarihimizle ilgili. Şüphesiz biz tarihimizle onlardan daha çok ilgiliyiz ve bunun da nedeni, çağdaş serüvenlerimizin önemini dünyaya benimsetmek olmalı. Oysa büyük tarihsel veri sergilemeleriyle birlikte ele alınan çağdaş sergiler ya çok baştan savma ya da hiç yok. 1983 yılında Avrupa Konseyi'nin bir etkinliği olarak İstanbul'da düzenlenen Anadolu Medeniyetleri Sergisi'nde en aceleye getirilmiş olanı Çağdaş Türk Sanatı'yla ilgili olandı. 1987'de Washington D.C.'de açılan Kanunî Süleyman Sergisi'ne gösterilebilecek en olumlu tepki ise, aynı zamanda çağdaş yaratış dünyamızdan bir haber verilmeyişi. Bir yandan da dünyanın umurunda mı? diye düşünmüyor değilim ve bunu düşünmek için çok da neden var, ama gene Türkiye'nin çağdaş siyasi, ekonomik ve kültürel programlarında yer alan yüksek düzeyleri arama sorununun bir gereksinme olarak karşımızda bulunması. 1983'de açılan sergiyle ilgili olarak o zaman yazmaya giriştiğim günlüklerin bazılarını buraya aktarmakta bir yarar görüyor, ama bundan hemen vazgeçiyorum.

Çünkü, güncelliği geçmiş, gerilerde kalınış bir olayın güncellik kokan, yoğun ayrıntılarla iç içe bulunan günlüklerle bu yazının akışını aksatacağından korkuyorum. Bununla birlikte o sergi karşısındaki tavrımı belirlediğim bir konuşmayı buraya koymakta bir sakınca yok sanırım.

1983 sergisi için tuttuğum günlükler Malik Aksel'in resim sergisinde *Otuz Gün* adlı kitabına da biraz özenilerek girişilmiş bir işti. Müzelerdeki deneyimlerimle de ilgili olan pek çok özel ayrıntıyı kapsayan, hattâ bir binadan ötekine giderken seçilen yolun, güzergâhın bile çevreyle ilişkisi açısından tüm ayrıntılarıyla üzerinde durulduğu bir şeyden öte, dümdüz bir anlatımı olsaydı belki buraya giderdi. Ama ben sadece o konuşmayı biraz kısaltıp, biraz yenileyerek vermekle yetinmeliyim:

«— Avrupa Konseyi sergilerinin 18'incisini oluşturan Anadolu Medeniyetleri Sergisi konusunda sizin eleştirel yaklaşımınızı öğrenmek istiyoruz.

Tarih öncesinden günümüze uzanan Anadolu uygarlıklarının kapsamlı bir sanatsal panoramasını oluşturan sergi, ülkenin çok özgün jeo-politik konumu nedeniyle olağanüstü bir çeşitlilik göstermekte ve böylesine bir panoramanın bir başka ülkede daha oluşturulabilme ihtimali de bulunmamaktadır. Ancak böyle bir serginin düşünsel altyapı içeriği konusunda ne ölçüde bilinç yoğunlaşması sağlanmıştır, bunda şüphem var.

— Sergiyi düzenleme ekibinin niteliklerini de kastediyor musunuz?

Birdenbire bu soruyla karşılaşacağımı ummazdım. Bir ölçüde hem evet, hem hayır. Uzman kadro bilgilidir ve eğitici bir sergi modeli ortaya çıkmıştır. Fakat olgunun temelindeki kalite yüzeyseldir. Bunun nedeni de çok yönlüdür. Türk Tarih Kurumu'nun başardıkları ve başaramadıkları sorununu kapsar. Türkiye'deki kazı ve benzeri faaliyetlerin 150 yılı aşan serüvenlerini içerir. Yunan, Roma ve bir ölçüde Bizans çağları dışında kalan medeniyetlerin genel arkeoloji ve sanat tarihi içinde hak olunan evrensel eğitim ve araştırma programlarının dışında bırakılma sorununa uzanır; yani sergide Batı dünyasının hem genel eğitim standartları içine kadar giren, hem de sadece sınırlı uzman çevrelerinde rağbet gören medeniyet alanları birlikte yer almıştır. Serginin bu ayrımı ortadan kaldırabilecek güçte bir bilinçle yoğrulduğunu gösteren herhangi bir yazılı ya da sözlü mesaj belirtisi yoktur.

— Herhalde bu büyük sergi olayını küçümsemiyorsunuz?

Biz burada sergiyi önemsememek ya da küçümsemek için değil, aksine önemini özellikle vurgulamak için konuşuyoruz. Bu büyük kapsamlı serginin kataloglarında yer alacak olan yazıları okudum, dediğim gibi, çok yalın ve öğreticidir. Bu sergiyi hazırlayan ekip büyük ölçüde, hattâ sanırım tamamen resmi müze ve akademik kurum ilgililerinden oluştu. Bu ekipte İstanbul'daki iki büyük müzenin müdürlük görevini yürüten Dr. Nûşin Asgari ve Nazan Tapan gibi çok değerli arkadaşlar vardır.

— Fakat yukarda, belirlemeye çalıştığınız konuda, sergi ekibi ya da komitesini aşan ve eleştiriye açık bulunan uzantılardan söz ettiniz. Ya ekibi oluşturan kişileri tek tek ele alırsanız?

Amacım kimseyi küçümsemek değil. Ama Türkiye çağdaş kültür alanında büyük bir potansiyele sahip olduğu için, sözgelimi sergi düzenleme komitesinin başkanlığına Prof. N. Atasoy gibi birini seçmek büyük yanlışlıktır. Bu ve buna benzer nedenler yüzünden, geriye esneyerek göz gezdirilen bir iki katalogla muazzam bir masraf listesi kalacaktır.

— Olaya eleştirel yaklaşımınızı daha içeriksel bir yönden derinleştirmeniz gerekmez mi?

Ben tarihten bilebildiğim kadarını çağdaş duyuş ve çağdaş ilgilerimin yoğunluğuyla irdelerim. Bu da beni ne tarih hayranı yapar, ne de antika merakına yöneltir. Bir kere eski Anadolu medeniyetlerinin kavranma ve algılanma sorunu, çağdaş ulusal kültür oluşumunun egemen iradesine tâbidir. Bunun mânâsı geçmiş medeniyetler mirasının külliyen özümsendiği yepyeni bir insan kimliği kazanmaktır. Türkiye'de çağdaş sentezlere ulaşmanın savaşımı veriliyor, ama kolay iş değil doğrusu. Çünkü sorun eski veriler hakkında bilgi edinmekle bitmiyor. Eski medeniyetler mirasımızın milli eğitim sorunlarımız içindeki önemi de açıktır. Fakat soruna, bu medeniyetlerin verilerini öğrenmeye çalış, bunlar hakkında bilgi edin, bunları belle diye sınırlı bir yaklaşım yapılırsa, hataya düşülmüş olunur. Oysa her çağdaş dönemin insanı, geçmişle sürekli bir hesaplaşma içindedir. Özellikle geçmiş medeniyetlerin homojen bir süreklilik bağlantısı ortaya koymadıkları ve kültür olgularının savaş alanına benzer çatışma etkileşimlerini yansıttıkları bir ülkede buna her yerden daha çok ihtiyaç vardır.

— Çağdaş sentezlere ulaşma yolunda değişik yerel kaynak verilerine yaslanan düşünceler ve eğilimler ortaya kondu mu ülkemizde?

Tabii onları da hesaba katıyorum, hattâ biraz ayrıntısıyla bu olgulardan söz etmek de isterim. Fakat benim üzerinde durmak istediğim bir başka konu, milli kültür politikası içinde, Anadolu medenyetileri mirasının çağdaş bir bilinçle yeni sentezlere ulaşabilmesine ışık tutacak bir etkinlik ortaya konabilmesidir.

— Milli kültürün yerel kaynak verilere bağlı yorumları ne gibi farklılıklarla ortaya kondu?

Bu soruna yaklaşımın üç ayrı cephesi vardır. Bu cephelerden birinde soruna etnik Türk unsuru bakımından ağırlık verilir, ki çok abartılırsa ırkçılık açmazına bile düşüldüğü olur. Bir başkası, çağdaş kültürü doğruca yerel veriler mirası üzerinde değerlendirmek ya da temellendirmektir. Sözkonusu serginin felsefesi de sanırım bu olmalı idi. Fakat bu sergiyle tarih öncesinden günümüze Anadolu medeniyetleri arasında, yenilenen aşamaları belirleyen bir süreklilik bağı vardır denmek isteniyorsa, bu husus demin sözünü ettiğimiz «insicamsızlıktan» ötürü pek fazla bir anlam taşımaz. Sergi yoğun ve anlamlı bir düşünsel içerik taşımaktan çok, bir çeşit kültürel gövde gösterisidir. Günüdelik basınla sanat periyodikleri de bu olayın temel felsefesini araştıran özlü yayınlar yerine didaktik atraksiyon ekleri çıkarıyorlar. Faztasını yapabilmeleri de zaten mümkün değildir.

— Soruna yaklaşımın üç cephesi vardır dediniz, üçüncüsü nedir?

Üçüncüsü, Anadolu'daki İslâmi dönemin, Arap ve İran bölgeleri gibi etkileşim alanlarından kazandığı deneyimlerle belirlendiğinden söz etmektir ki, bu da sorunun diğer cephelerinde görülen kritik açmazlardan bir başkasıyla karşılaşmak demektir. Çünkü İslâmi Türk Sanatı, İslâm dininin dogmaları ya da kurallarıyla belirlenmiş bir alan oluşturmaz. Bu dönemi belirleyen çok yönlü etkenler vardır. Biz soruna ırkçı fanatizmden kaçınarak Anadolu'nun Türkleşmesi açısından bak-

malı ve bu olgunun nasıl bir gelişme süreciyle günümüzün laik anlayış koşullarına ulaştığını göstermeliyiz. Anadolu Medeniyetleri Sergisi, Anadolu'nun türkleşme ve giderek çağdaş bir milli sentez niteliğine kavuşma sürecinden soyutlanmış bir evrensel değer sisteminin tablosu olarak görülemez. Olaya Anadolu Türkleşmesini yeterince vurgulayamayan bir evrensel olgu spekülasyonu ile yaklaşıldığını görüyoruz. Bunun çok bir anlamı yoktur. Avrupa Konseyi'nin de bu serginin Anadolu Türk sentezi ve Türklüğün çağdaş milli değerlerinin yansıtılması açısından bakılıp bu felsefeyle hazırlanacak olduğunu kabullenme zorunluğu vardı. Oysa böyle şeylerin hiç düşünülmediği anlaşılıyor. Her şey Türkiye'nin çağdaş ulusal kültürü için ve onun görüş açısından vardır. Bu olgu kavranmadıkça Anadolu Medeniyetleri Sergisi'nin pek bir anlam ve değeri olmaz. Konsey'in sözkonusu anlayış ve duyarlılığı göstermediği meydandadır.

— Bugünlerde başka yan sorunlardan biri, kaçırılmış eserlerin iadesi, biri de UNESCO'nun desteklediği İstanbul ve Göreme'nin ihya edilme kampanyası. İki olayın bu büyük sergiyle bağlantılarını kurabilir misiniz?

Bence Yunanlıların yeni açtığı, kaçırılmış eserleri geri alma kampanyasına katılıp gülünç olmanın âlemi yoktur. Bugün Almanlar Schliemann'ın yaptığı iğrenç hırsızlıkların hesabını vermeye yanaşmazlar. Bizim ilgililer de suçun hep II. Abdülhamit'e yüklendiği yerli işbirlikçiliğini itirafa yanaşmıyorlar. II. Abdülhamit bir müstebit olabilir, fakat «ben yabancı elçileri Hamdi Beyin taşlarıyla kandırırım» diyecek kadar cahil ve bilinçsiz olamaz. Sanırım olayın aslı padişahın, Osman Hamdi'ye değil, Osman Hamdi'nin padişaha yaptığı baskılar deşifre edilebildiği zaman anlaşılabilir. Osman Hamdi düpedüz bir ajandı demiyorum, ama imparatorluğun dışarıya ödemek zorunda bulunduğu borçların kaynak kalemleri arasına eski eserlerin de girmesi gerektiği yolunda ikna edilmiş ve faaliyetini bu yönde düzene koymuş olabilir. Hem de öyle bir düzen ki, kendisini sureti haktan gösterecek kadar. Bundan başka bir de eski siyasi sınırların değişmesi, bizim de, örneğin Osman Hamdi'nin arkasına gizlendiği İşkender lâhdini Lübnan'a iade etmemizi gerektirmez mi? Biz eski hırsızlıkları sineye çekip yeni hırsızlıkları önlesek çok daha iyi ederiz.»

Bu söyleşi içinde açıkça vurgulanmış olduğu gibi, yaşadığımız çağla tarihsel geleneklerimiz arasındaki bağlantı noktalarının gençler arasında da kavranmasının gerekliliğine değinmem zorunlu oluyor. Bir kuşak gereksinmesi olarak genç sanatçı ve eleştirmenlerin bana yönelttikleri tavırların böyle bir bilinçle yüklü olduğunu ve bu yöndeki sorunların gözönüne yeni katkılar getirebildiğini görseydim, hemen külâhı teslim edebilirdim. Ancak, tüm görebildiğim, çeşitli Batı düşünce sistemlerinden kaynaklanan alıntılardır. Umut ederim, Cumhuriyet dönemi üçüncü kez büyük bir kültür aşamasıyla karşı karşıya gelir ve düşünsel çabalar o yönde ağırlık kazanır. Yani, özgün bir yerel düşünce sisteminin geleneksel düşünce kaynaklarıyla Batı düşüncesini kaynaştırabildiği sonuçlara varılmış olur.

Resim alanındaki eleştirel çatışmaların biraz yapay ve zorlama da olsa 1987'de tekrar gündeme gelişiyle çağdaş resim sanatı değerlendirmelerinin yerel kaynaklar sorununu tümüyle göz ardı

etmiş olması, sopayı yeniden ele almanın gerekliliğini vurguluyordu. Bu çatışmalar kapsamında galeriler ve piyasa olgusuna bağlanıp kaldığım konusuna ağırlık vermeleriyse benim değil, onların çelişkisiydi. Çünkü bu kez, doğrudan doğruya onların ortaya çıkıp biraz palazlanmalarına galeriler önayak oluyor ve kısa yoldan piyasa payı alma eğilimleri gene böyle bir ortamda güçleniyordu. Bazı derleme filozofik değerlendirmelerin işe elit bir hava verdiğini çoktan kavramış olarak, böyle bir tavra sarılanların yanısıra siyasi bakış açılarını kabaca yineliyenler de vardı. İster öyle, ister böyle olsun, kuyrukları gene de galeri kapılarına sıkışmış durumdadır. Yenilenen tarihsel verilere, yerel kültüre ilişkin bilinç edinme sürecinden yoksun kalmış olmalarının nedeni, kuramsal sanat eğitiminin 1970 başlarından, hattâ daha öncesinden bu yana etkinliğini yitirmiş olmasıydı.

Çocukluk dönemi resimleriyle büyük ilgi toplamış olan Bedri Baykam'ın Amerika'daki sanat eğitiminden sonra Batı'ya kafa tutan bir tavır içine girmesi, genç davranışlar arasında ilgimi en çok çeken olgular arasında yer aldı. Bedri Baykam'ın bu tür davranışları isterse Amerikanvari bir öz-tanıtım çerçevesi için gerçekleşmiş olsun, gene de anlamlı olmaktan uzak değildir. Sanatçının bir protesto eylemi ve konuya ilişkin makalesini Amerikalı ünlü eleştirmen Peter Selz de değerlendirmekten kaçınmamıştır:

«Bugün 29 yaşında olgun ve güçlü resimler yapan Bedri Baykam, kendi harika çocuk geçmişini yadsıyamaz. 4 ve 6 yaşlarında gerçekleştirdiği kuvvetli ve anlamlı desenler, o yaştaki diğer çocuklarınkine hiç benzemiyordu. Bu resimlerde biçimin etraftaki mekânla ilişkisinin çok açık bir algılanışı ve çok faal bir görsel sözlük mevcuttur. Çocukken yaptığı at, kovboy ve kızılderili resimleri ile uçak ve roket resimlerinde geliştirilen simgeler ve resimle dış dünya arasındaki ilişki, ancak yetişkinlerin sanat yapıtlarında izlenebilecek düzeydedir. Fakat Bedri, hiçbir zaman yetişkinlerin illüstrasyon sanatını taklit etmedi. Çarpıcı bir duyarlılıkla, çizgisinin kalınlığını değiştirerek bir at veya insan gövdesindeki düzlemlerin inceliklerini betimleyebiliyor ve açığa çıkarabiliyordu. O zamanki yapıtları arasında savaş, kovboy ve düello resimleri ve Emil Nolde gravürlerinin gücünü taşıyan çini-mürekkebi ile yapılmış portreler vardı ve bunların yanısıra tümüyle soyut çalışmalar da vardı. Bu Wunder kind (harika çocuk) 6 ile 10 yaş arasında Türkiye, İsviçre, Avusturya, Paris, Roma, Londra ve New York'ta on beş kişisel sergi açtı. Çok başarılı olan bu sergileri izleyen eleştirmenler, onun erken gelişmiş bu yeteneğini Rimbaud, Pascal, Menuhin ve Mozart'ınkiyle karşılaştırdılar.

. . . . . .

Bedri Baykam'ın çalışmalarının çoğu, zorunlu ve bilinçli olarak sanat çevresinin yakın geçmişini ve bugününü yansıtmasına rağmen özünde sanatçının kendi yaşamından kaynaklanmaktadır. Fırçasında soyut Dışavurumculuğun darbe ve akıtmaları vardır. İmgelerinde ise Gerçeküstücülük ve gündelik halk kültürüne borçlu olduğu yönler görülür. Resimleri ve çalışma biçimi gösteri ve eylem sanatından esinlenmektedir. Çalışmalarında sinema görüntüsünün akışkan hareketinin güçlü bir etkisi vardır. (Baykam bir film yapımcısı olarak da çalışmıştır). Yapıtlarının politika ve özellikle sanat politikası ile açık ilişkisi

olduğu bellidir. Kendisi çok okumuş, her şeye dikkatli bakmış ve bizzat eleştiriler de yazmış olan bir sanatçıdır. Hem kendi ülkesinin geleneksel sanatını hem de Batı dünyasının sanatını özümlemiş ve bunları kendi deneyimi ile kaynaştırarak renkli, çok duyarlı ve canlı bir özgün sanat yaratmıştır.

Ancak, her ne kadar insanlığın bütün tarihinden ve tarih öncesinden gelen sanat türleri, artık çoğulcu sanat sözlüğümüzün içine girmişse de bugün Batı sanat ortamı hâlâ büyük bir şovenizm içinde, Manhattan'daki merkezi pazarını korumaya çalışmaktadır. 1964 yılında Robert Rauschenberg Venedik'te birinci ödülü aldığında ABD'nin biennaldeki temsilcisi Alan Solomon, bu olayı Amerikan resim sanatının hegemonyasının resmen onaylanması olarak duyurdu. New Yorklu bir eleştirmen olan Irving Sandler, 1970'te yayınlanan Soyut Dışavurumculuk üzerindeki makalesine, The Triumph of American Painting (Amerikan Resminin Zaferi) adını verdi. 1983'te ise Fransız sanat tarihçisi Serge Guilbaut, How New York Stole the Idea of Modern Art (New York Modern Sanat Fikrini Nasıl Çaldı) adındaki kitapta durumun analizini yaptı. Günümüzde New York kuşkusuz sanat dünyasında başarıya ilişkin temel kararların alındığı yerdir. Ama New York'un yabancı sanatçılara gösterdiği hoşgörünün, Paris'in sanat merkezi olduğu yıllarda yabancılara gösterdiğinden pek fazla olduğu söylenemez. Yabancı kaynaklı sanata ancak son yıllarda gerçek bir ilgi duyulmaya başlanmıştır. Bu gelişmenin de esas nedeni, Kavramsal Sanat'a az müşteri çıkması sonucunda piyasada görülen durgunluktur. Ancak bugünkü ortamda bile, Alman veya İtalyan olmadığı takdirde bir yabancının sanat dünyasına egemen çevrelerin ilgisini çekmesi olasılığı sınırlıdır. Ard çağdaşçı (Trans-avantgarde) sanat çevresinde bir yer edinme olanağı kısıtlı ve şarttır.

Şimdi burada, dışa kapalı bu ortamı kendisi ve ülkesi adına zorlamakta olan bir genç Türk vardır. Çoğu kez ise karşısına gerçek bir duvar çıkmaktadır. Karşılaştığı tutumun en çarpıcı örneklerinden biri, önde gelen müzelerden birinin yetkilisinin, Baykam'ın uluslararası önemli bir sergiye katılmak için yaptığı başvurunun dikkate alınması isteğini, sanatçının resimlerini görmeksizin geri çevirirken sanatçıya, eğer Amerika'nın o bölgesinde yaşayan başka Ortadoğulu sanatçıları tanıyorsa, onlarla birlikte bir başka küçük galeride yapıtlarını sergileyebileceğini önermesidir. Bu yetkili, kuşkusuz önerisindeki kabalığın ve ırkçılığın bilincinde değildi; ama öte yandan kendisi de yeni olmayan bir tutumu yansıtıyordu.

Benim Bedri Baykam'la tanışmam San Francisco Museum of Modern Art'ta (San Francisco Modern Sanat Müzesi) "The Human Condition" (İnsanlık Koşulları) konulu sergi için düzenlenen sempozyuma (1 Temmuz 1984) katıldığım sırada gerçekleşti. Burada kendisinin «Batı Dünyası yine modern sanat tarihini yalnızca Batılı sanatçıların tarihi olarak mı yazıyor?» sorusunu ortaya atan manifestos uelime geçti. Bu yazısında Baykam, Batı dünyasının kültürel egemenliğine değinirken dehşet içinde, «Çocuklarımızın okuyacağı sanat tarihi kitaplarında yeni dışavurumculuk, bu kişilere salt bir Batı olgusu olarak gösterilmek isteniyor» diyordu...»

Bedri Baykam'ın serüveni 1950'li yıllarda çıkarılan ve «dâhi» çocukların yurtdışına eğitime gönderilmesine olanak veren yasayı da anımsatıyor. Müzik alanında İdil Biret ve diğer bazılarının

(Res. 40) Birol Kutadgu: *Kompozisyon*

yararlandığı bu yasadan ressam Arif Kaptan'ın oğlu Hasan Kaptan yararlanmış, hiçbir sonuç çıkmayan bu eğitim çabasının ardından, yasanın uygulandığı Nevbahar ve Neveser kardeşler olayı ise tam bir fiyasko olmuştur. Gene de geriye, bir resim dehası olduğu için değil, ama akıllı ve gerçekçi olmasıyla yalnız Bedri Baykam kalmıştır. En büyük akılhlığı ise, Paris'te yaşadığı yıllarda ekonomi-politik eğitimini benimsemiş olmasıdır. Bedri Baykam'ın yeni-dışavurumculuk akımı içinde ilginç bir yeri olduğu da kuşkusuzdur [RES. 24].

Çalışmalarını Türkiye dışında sürdüren genç sanatçılar arasında Mehmet Gün'ün özel bir yeri olduğu söylenebilir. Yeni üslup arayışları içinde olan sanatçının genelde kıvrak, çekici bir üslup temposu aradığı bellidir [RES. 25].

Yurtdışında başarılı çalışmalar yapan gençler arasında Birol Kutadgu'nun resimlerinin Denimarka sanat pazarında bir yer kazanmış olduğu da anımsanmalıdır (Res. 40).

Avrupa'da çalışan diğer genç sanatçılar, Birol Kutadgu'nun Danimarka'da araştırdığı yolda uygun bir ortam bulmanın savaşımını veriyorlar. Fakat eskiden olduğu gibi, çok ender bazı istisnalar dışında Batı'nın sanat pazarında ünlü bir isim haline gelmek Türk sanatçıları için hâlâ uzak bir hayaldir. Birol Kutadgu'nun Danimarka'da eriştiği söylenen az buçuk etkinlikte, öteden beri Danimarka'nın seramik sanatı çevrelerinde büyük bir ün kazanmış olan Alev Ebüzziya'nın desteği olduğu akla geliyor. Meh-

(Res. 41) Mehmet Nazım: *Adem ile Havva*

(Res. 42) Bilge Alkor: *Kompozisyon*

met Güler, Hanefi Yener, Metin Talayman gibi sanatçıların Almanya'da biraz tanınmaları ise bu ülkedeki Türk topluluğunun giderek güçlenmesine dayanıyor. Zaten bu sanatçılar da genelde, ya Türkiye pitoreskinden soyutlanmış görünümler, ya Almanya'daki Türk işçisi sorunlarını simgeleyen temalar, ya da kökeni Türk usulü yaşantılara dayanan biçim fantezileriyle uğraşlarını sürdürüyorlar.

Fransa'da Nazım Hikmet'in oğlu Mehmet Nazım bile babasının ününe yaslanarak savaşım veremiyor. Mehmet Nazım'ın Yüksel Arslan'dan esinlendiği pek belli olan mafsallı figür şematizmi amaçladığı etkiyi sağlayacağa pek benzemiyor (Res. 41).

Mehmet İleri ise figüre vermek istediği mistik ifade yönünden Mübin Orhon'dan etkiler alıp almadığını düşündürüyor. Uzun yıllar İtalya ve Almanya'da yaşayan Bilge Alkor'unsa özgün figüratif araştırmaları kapsayan çalışmalarına anıtsal bir ifade verme çabası içinde olduğu görülüyor (Res. 42).

Türklerin eskiden beri özel bir ilgi duydukları İtalyan sanat ortamında Timur Kerim İncedayı'nın klasik sanata dönüş tepkisini de içeren figüratif çalışmalarının sürekliliğine tanık olunuyor. Bu ülkede iki yıl staj gören Balkan Naci İslimyeli'nin, giderek İstanbul sosyetesinde ilgi toplamaya ve çokça satılmaya başlayan gizemli siyah-beyaz fantezileri, İtalyan etkisinin niteliği konusunda açık bir fikir veriyor (Res. 43).

Genç sanatçıların ülke ortamında gerçekleştirmeyi başardıkları yeni üslup değerleri, kavramsal çalışmaların ancak ikincil derecede bir alternatif olarak kaldığı koşullarda figürün ifadeci niteliklerine yeni boyutlar kazandırmaya yönelik görünüyor.

Gençlerde figüratif eğilimleri geliştirme yönünde verilen uğraşların bir başka niteliği de, kişisel motif buluşlarını soyut bir resimsel mekân ortamında gerçekleştirmeye yöneliktir. Bu alanda önemli başarılar ortaya koyan sanatçılar figüre yeni bir anlam derinliği katmaya da çalışmaktadırlar.

Üslup gelişmesi yolunda birtakım gelişme sıkıntılarıyla karşı karşıya bulunan Şenol Yorozlu'nun yanısıra, Yavuz Tanyeli'nin, dayısı Orhan Peker'i çocukluğundan beri izlemiş olmanın kazançlarını değerlendirerek yeni figür araştırmalarına girdiği yapıtları dikkat çekici bir düzey tutturuyor. Hâle Arpacıoğlu'nun genelde yalnız kadın figürlerini yoğun bir ifade özüne ulaştıran yapıtları, gençler arasında giderek daha çok benimsenen ekspressif coşkulara tanıklık ediyor (Res. 44).

Kalabalık figür düzenlemeleriyle Mevlût Akyıldız, Şahin Paksoy, Mahir Güven, Rafet Ekiz genç ressam kuşağının bir başka cephesini yansıtıyor. Hüseyin Ertunç, Fuat Acaroğlu, Kemal Bilensoy, Gonca Sezer de öyle.

(Res. 43) Balkan Naci İslimyeli: *Kompozisyon*

Resim çevrelerinde giderek daha çok beğenilen Mustafa Ata'nın resimlerindeyse, ortaya konulan berrak stilizasyon ve hız enerjisi en çok dikkati çeken üslupçu davranışlardan biri olarak karşımıza çıkıyor (Res. 45).

Mustafa Ata'nın 1983 başlarındaki sergisi için yazdığım bir yazıda, bu sanatçının üslup özellikleriyle tarihsel sanatın klasik Osmanlı çağında gerçekleşen ilke ve sistem değerleri arasında ilinti kurmak pek isabetli bir yaklaşım sayılmazdı. Evet, süreklilik belirleyen bazı parça değerlerinin eş-zamanlı bir düzen birliği içinde toplanmasının Osmanlı sanatının evrensel dünyaya yaptığı tek büyük katkı olduğunu söyleyebilirim, ama bu ilginç ilkeye çağdaş üsluplar arasında Mustafa Ata'nın resimleriyle karşılık aramış olmak pek de anlamlı değildi. Fakat yazıyı bulup gözden geçirdiğim zaman, bazı triptik düzenlemelerin sürekli değişkenliği içinde varılmaya çalışılan simultan bütünleyiciliğe değinmiş olmaktan öte bir zorlanmaya girmediğim de görülüyor. Yazının

(Res. 44) Hale Arpacıoğlu: *Kompozisyon*

(Res. 45) Mustafa Ata: *Değişim*. Pastel 50x37 cm.

sonundaki şu paragrafta ise, Türk sanatçılarının tarihsel sorunlar karşısında bilinçli olduklarını doğrusu biraz fazla iyimser olarak belirlemeye çalışmıştım:

«Başka bir yazıda, sanat tarihinin yukarıda sözü edilen önemli bir ilke sorunuyla çağdaş sanatımız arasındaki ilintileri belirlemeye çalışan çabalara gireceğim. Ama şimdiden vurgulamak ve üzerinde durmakta yarar vardır: Türklerin dünya resminin evrensel boyutlarına yaptıkları en ilginç ve benzersiz katkı, süreklilik ve eş-zamanlılık ilkelerini tek bir kompozisyon birimi içinde ele alabilmiş olmalarıdır. Bu da mekân boyutu ile, hareketin somutlaştırdığı zaman boyutunun zıtlık ve aynîlik (özdeşlik) düalitesini yansıtabilmesi demektir. Çağdaş Türk resminin bilinçli sanatçıları, üslup gelişmeleri içinde daima bu yerel-geleneksel sorunla karşı karşıya gelmişlerdir kanısındayım.»

Yukarıda sözkonusu edilen ilkenin çağdaş sanatımıza bir ilk uyarlama denemesini, 1987 Ekim'inde İstanbul'da düzenlenen 1. Uluslararası Çağdaş Sanat Sergileri kapsamında, tarihsel mekânlarda girişilen plastik sanat yorumlarından birine, Ömer Uluç'un Sinan hamamında düzenlediği modüler tuval tasarımı üstüne yaptım. Bu olguyu şöylece açıkladım: Modüler bir tuval düzenlemesiyle üç simgesel pentür grubu oluşturan Ömer Uluç, her şeyden

(Res. 46) Jale Erzen:
*Kompozisyon*

önce mimarî nisbetleri doğru algılıyor. Uluç, Osmanlı mimarîsinde iç mekân bezemesinin modüler oluşumuna tipik bir çağdaş yorum katkısında bulunarak, bu yorumunu ölçülü bir dramatizasyona indirgeyen ve bunun yanısıra Osmanlı sanatının eklemeci temel karakteristiğini doğrulayan bir pentür olgusunu ne zorlanarak, ne de kayıtsız kalarak mekânla bütünleştirmenin yolunu buluyor. Mekânla bütünleşme duyarlığı, hamam mekânını Uluç'un resminin mekânı yapıyor. Mekânı kavramakta, mekân içinde objeyle bir yer tutma isteği, yüzey ve boşluk ilişkilerinin saf bir insancıl değer ölçüsünü yansıtmadığı koşullarda çok fazla bir anlam taşımıyor. Mekânı kavramanın yolu Uluç örneğinde olduğu gibi, belirgin bir boşluk duyuşuyla yüzeyi yorumlamaktan geçiyor. Ömer Uluç, hamamın sıcaklık hücrelerindeki kurna alınlıkları üstüne yerleştirdiği birer modül birimiyle de, yapının özel mekân sürekliliğini vurgulayarak büyük mekânlardaki modüler simültaneiteye ulaşan davranışını güçlendiriyor.

Yaş farkımız gençlerin büyük çoğunluğuyla aramızdaki yaşantı sınırını biraz keskince belirlemektedir. Kentin sosyal yaşamı daha yakın ve sıcak ilişkilerin yansıtılabileceği mütevazi lokalleri de kapsayabilseydi, kültür olgusunun kuşaklararası paylaşımına farklı boyutlar gelebilirdi. Gene de galeri köşelerinde bile sanatçı gruplar arasındaki duyarhksal iletişim eksik olmuyor. Ama ulaşım ve konut sıkıntısının doruklarına tanık olunan bir kentte değişik semtlere çil yavrusu gibi dağılmış aydın bireyler doğru dürüst bir araya gelemiyor, coşkularını birbirleriyle paylaşma fırsatını hiçbir zaman doğru dürüst bulamıyorlar. Pahalı

lokallerde ise eski mütevazi coşkuların karşılıklı iletildiği kahvehane, pastane, meyhane köşelerinin duyarlı, canlı atmosferinden pek eser bulunamıyor. Böyle bir ortamda genç sanatçıları ancak galerilerin aracılık ettiği koşullar altında tanımak fırsatı buluyoruz. Gerçi 1979-82 arasında hocalık ettiğim Akademi kurumu, bu fırsatın elde edilmesi yönünden ayrı bir vesile oluşturuyordu, ama okulun atmosferi benim öteden beri aşinası olduğum bir şey değildi. Geçmiş yıllarda Akademi'yi çokça eleştirmiş olan birinin, giderek kurum içinde görev alması bazılarınca yadırganmış olabilirdi, ama kendi açımdan asıl ilginç olanı, hiç de tutmadığım Akademi hocası sanatçıları över yollu yazılar yazmak zorunda kalışımdır. Bu konuyu bir kalemde geçiyorum, çünkü bana gösterilen yakınlık bu kadarını hoş gördürebilir. Bu hocalık dönemin de Hâmit Kınaytürk'ün yayınladığı Sanat Çevresi dergisi tartışmaları sürdürdüğümüz bir alan yarattı. Giderek Akademi'nin yarı resmî yayın organı niteliğine bürünen dergiyi, Ankara'da yayınlanan Boyut dergisi bastırdı. Daha yüksek düzeyde bir bilimsel tavır belirleyen bu dergiyi yürüten ve destekleyen yazarlar, sanat tarihçisi formasyonuna sahip oldukları halde, resim yapmayı yazı yazmaya yeğleyenler oldu. Sanat tarihçiliği bir tutku düzeyine erişmeyip de salt bir kariyer olarak sürüp gitme yolunda gelişirse bu tür aykırılıklar olur. Buna rağmen, daha çok evrensel düşünce tarzlarına bağlı kalarak Amerika'da gördükleri kuramsal eğitimin parlak standartlarını yansıtan Jale Erzen ve İpek Aksüğür gibi sanatçıların öncü figüratif resim yolunda verdikleri uğraşlara değinmeden geçemiyorum. Jale Erzen'in büyük insan bedenlerini kompoze etmekte gösterdiği etkinlik (Res. 46), İpek Aksüğür'ün giriştiği figüratif araştırmalarla (Res. 47) paralel bir düz-

(Res. 47) İpek Aksügür: *Figür Çalışması*

(Res. 48) Yusuf Taktak: *Dengesini Arayan Kadın.* Tuval üzerine akrilik 130x182 cm.

lem üzerinde bulunuyor diyebilirim. Standart ölçülü bir başarı düzeyini vurgulamak için Akademi mezunu birçok sıradan genç sanatçının değil de, onların yapıtlarından örnek göstermemin amacı da, bu sanatçıların diğerlerinden farklı olarak geniş bir kültür birikimi içinde bu uğraşı vermelerinden ötürüdür. Akademi'nin kuramsal yönden bir etkinliği olmaması, genç öğrencilerin sanat tarihi ve düşüncesi yönünden eksik kalmalarının nedenidir. Mimarlık tarihçisi Bülent Özer ve felsefeci şair Hilmi Yavuz'un etkin kuramsal çabaları da bir yarar sağlamamıştır. Eğitim disiplini resim olan sanat tarihçileriyle diğer bazılarının çağdaş sanatla ilişkileri hâlâ sınırlı kalmaktadır.

Akademi'ye bağlı olan Resim ve Heykel Müzesi'nin yöneticiliğine getirilen sanat tarihçisi Prof. Belkıs Mutlu'nun etkin bir kuramsal çalışması olmasa da, müzeye yönetici olarak, artık ressam değil, bir sanat tarihçisinin gelmiş olmasıyla sorunlara bakış açısı yeni bir disipline kavuşmuştur.

Bir müze, kişisel çalışmalar için daima elverişli bir ortam oluşturur. Özellikle müzeciliğin yeterince gelişmediği bizimki gibi ülkelerde. Adnan Çoker'in öğrencisi olan Yusuf Taktak'ın bir müze görevlisi olarak böyle bir ortamda bulduğu çalışma olanakları, bu genç sanatçının yeni üslup atakları içine girmesine de fırsat oluşturuyor (Res. 48).

Genç kuşak sanatçıları arasında da eğitim disiplini mimarlık olanlar var. Son yıllarda Ankara'da açtığı sergilerle dikkatleri toplayan genç sanatçı Cengiz Kabaoğlu, resmin özellikle yüzeye ilişkin sorunları hakkındaki düşünsel çabalarıyla mimarlık eğitiminden kaynaklandığı görülen eğilimlerine belirgin bir açıklık kazandırabiliyor. Bir gazete röportajında şunları söylüyor:

«Ben resimlerimi iki boyutlu yapmaya çalışıyorum. Çünkü resim iki boyutlu bir kâğıda yapılıyor, resimde yaratılan derinlik bana sahte geliyor. Yanılsamaya neden oluyor. Resimlerimde perspektif göremezsiniz. Perspektif bana bir numara, bir aldatmaca gibi geliyor. Zorunlu kalınca perspektifi kırıyorum. Yoksa kâğıt iki boyutluluğunu yitiriyor. Işıkla da ilgilenmiyorum. Işık, gölge oyunları bir derinlik yaratıyorsa, bir yanılsamaya neden oluyorsa bu anlamda ışığı reddediyorum. Rengin kendisinde varsa ışık olmalı. Eski minyatürleri bu nedenle seviyorum. Ben resim kurarken resim yapıyor gibi değil, inşa ediyor gibi oluyorum. Resmi kurarken bir yapı gibi sağlam olsun istiyorum. Resmi geometrik olarak tasarlıyorum. İyi kuramazsam yapı düşer gibi geliyor bana. Resimde kullandığım her şey, her renk diğerlerini taşıyor. Resim sağlam oluyor.»

Geleneksel sanata duyduğu ilgileri de yalın ve açık bir biçimde temellendirmeye çalışan Cengiz Kabaoğlu'nun önemli bir şanssızlığı ya da eksiği İstanbul çevresinde yeterince tanınmaması.

Anadolu Medeniyetleri Sergisi'ni tarihsel kaynaklar sorunu açısından bir vesile sayarak, yüzyılları kapsayan bir perspektifi gözönüne alan bakış açımı genç sanatçılar olgusuyla birleştirmeye çalışmam sanırım boşuna değildir. Gençler arasında Batı dünyasının kültür egemenliğine karşı tepkiyi dile getiren yalnız Bedri Baykam'dır. Diğerlerinin bu sorun karşısında kayıtsız olmadıklarını biliyor, bazılarının da aksine sanatın evrensel niteliğine ağırlık kazandıran düşünceler ileri sürdüklerini görüyorum. Mehmet Gün bunlardan biridir. Gençlerin hangi görüş açısına bağlı olursa olsun, düşünsel ortama birer katkı niteliği taşıyan bir canhığı yansıtmaları da bence esastır. Araştırıcı, yenileyici bir kişiliğin ortaya çıkmasında uzak ya da yakın geçmişe ait verilerin irdelenmesinde büyük yarar vardır. Ve sanırım ileride üslupçu yaklaşımlarıyla iz bırakacak olanlar bunlar arasından çıkacaktır. Tıpkı Cihat Burak, Yüksel Arslan, Ömer Uluç, Orhan Peker, Adnan Çoker, Erol Akyavaş, Burhan Doğançay gibi usta kişiliklerin kendilerini bu bilinç süreci içinde kanıtladıkları gibi.

Genç sanatçılar arasında kavramsal nitelikli çalışmalar yapanlar da sorunlara düşünsel kaynakların irdelenmesi açısından yanaşıyorlar. Bu alanda bile Sarkis'in yaptığı çalışmalarda görüldüğü gibi, tarihsel geçmişle sıkı bağların bulunduğu bir bilinç olgusuna yerleşmek gerekiyor. Akademi çevresinde Şükrü Aysan'ın öncülük ettiği bu akım Serhat Kiraz, Canan Beykal, İsmail Saray, Ayşe Erkmen, Alpaslan Baloğlu, Erdağ Aksel, Cengiz Çekil gibi sanatçılar tarafından başarıyla temsil ediliyor. Öncü sanatçılar adı altında her yıl bir kez bir araya gelen gruba Bedri Baykam, Yusuf Taktak, Hale Arpacıoğlu, Adem Genç gibi tuval resminin öncüleri de katılıyorlar.

Gençler arasında tümüyle non-figüratif soyutlamaya girişenlerin bir başka alternatif oluşturduklarını da gözlemlemek gerekiyor. Bunlar arasında resimsel duyarlılık yönünden form yoğunlaşmasını gözeten biri Nazlı Damlacı.

Batı'da olduğu gibi, kavramsal sanat çalışmalarının, bir başka deyimle, çeşitli obje düzenlemeleriyle yapılan anlamlı installation işlerinin tuval resimlerine karşı etkili bir alternatif oluşturmadığı bellidir. Bu alanda en faal görünen genç sanatçı Serhat Kiraz hiçbir satış şansı olmayan düzenlemelerini zaman zaman Maçka Sanat Galerisi'nin özel mekân koşulları içinde gerçekleştirir ve bu da sergiler ortamının canlılık ve çeşitliliğine ilginç bir katkı değeri taşır. Serhat Kiraz bu çalışmalarında galerinin mekân olanaklarını dikkatle değerlendirmeye çalışır. Bu sergilerden birinde galerinin homojen ışık veren tavan storları altına dekupe edilmiş figürler yerleştirerek anlatımın boyutlarını genişletmeyi de amaçlamıştır (Res. 49).

Avangard resim çalışmalarının değişik bazı boyutları arandığı zaman, karşımıza çıkan eğilimlerden biri de arabesk diye nitelenen kültür yozlaşması üzerine girişilen bazı resimsel yorumlardır. Kitch diye belirlenen kötü beğeni örneklerinin eleştirel bir mizah içeriğiyle beslenerek sanatsal bir düzeye ulaştırılmasını içeren bu yaklaşımı Gülsün Karamustafa'nın çalışmalarında görürüz (Res. 50).

*

Yıllar boyu Akademi kurumuyla bazı çetin tartışmalara girmiş olsam da, yüz yılı aşkın bir geçmişi olan bu kurumun yabana atılmayacak bir gelenek yaratmış olduğunu kabul etmeliyim. Buna karşılık ancak böyle bir ortamda oluşan usta-çırak geleneğinden yoksun eski Tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu'nun çok zayıf bir sanat potansiyeliyle karşımıza çıktığını da özellikle vurgulamalıyım. Bu kurumdan yetişen sanatçılardan bir ikisi dışın-

(Res. 49) Serhat Kiraz: *Işıklı Tavanda Dekupe Figür Düzenlemesi*

(Res. 50) Gülsün Karamustafa: *Arabesk*

da hiçbiri anılarda bile yer almıyorlar. Ünlü Bauhaus modeline göre kurulmuş bir okul olduğu kuruntusu içinde bulunan eski Tatbiki, tercihlerini doğru yapamamış, ilişkileri ve kuramcı hoca seçimlerinde her zaman yanlış davranmıştır.

Sanatçılarla ilişkiler okul çevreleri bir yana koyulursa, kentin sosyal ortamı içinde gerçekleşir. Filmci çevreleri ya da galeriler gibi profesyonel iş ortamlarının sağladığı koşullar da vardır. Böyle çevrelerde ortamın sınırı bazen aşılarak dostluklar kurulabilir. Fakat yakın, sürekli ve içten dostluklar için iş ilişkilerinin zorladığı koşullar iyi ve geçerli bir ortam oluşturmaz.

İnsanın niteliklere yönelik seçimlerini zorlanmamış, doğal koşullar içinde yapabilmesi gerekir. Bu koşullar içinde anlayış ve hoşgörü de doğabilir. Fakat bazen koşulların zorladığı ortamlarda birtakım değerli niteliklere de rastlanabiliyor. Bu soruna, tuttuğum bazı sanatçılara galerilerin yarattığı yapay ilişkiler ortamında rastladığım için değiniyorum. Burhan Doğançay, Erol Akyavaş gibi sanatçıların farkına varmamda galeriler rol oynamıştır. Yoksa bunlar benim doğal yaşantı ortamları içinde tanımak fırsatını bulduğum kişiler değillerdir. Okul ortamını da çok içten bir şeylerin paylaşıldığı doğal ortamların başında sayarım elbet.

Galeri ilişkileri düşünce ve duyuşların yakın ve sıcak iletiminden çok, kurallar çerçevesinde oluşup gider. Bu ortama bir dostluk havası katabilen galeri sahiplerinin duyarlı kişiliklerine de saygı duyarım.

*

İstanbul Festivalleri'ni düzenleyen Vakfın genel müdürü Aydın Gün'le İstanbul'da müzik ve tiyatro ağırlıklı festival ve Sinema Günleri gibi her yıl yinelenen sanat olayları dizisine uluslararası çağdaş sergilerin de katılması için ilk görüşmeyi 1983 Haziran'ında yapmıştık. Sonra bu görüşmeleri her yıl bir kez yineleyip 1986 yazında, yani düzenlemeden bir yıl önce fiiliyata döktük. Uluslararası nitelikte bir ilk organizasyon 1986'da Ankara'da yapılan 1. Asya-Avrupa Bienali'ydi. Kültür Bakanlığı'nm üstlendiği bu organizasyon bir iki sansasyonel sorun dışında iyi geçmişti, ama kapsamı sınırlıydı. Bu bienalde çağdaş sanatın öncü ustalarını ülkeye çekmek ve Türk seyircisine tanıtmak gibi kaygılar yoktu. Olayın avangard ve profesyonel yanına itibar edilmeyen resmî bir işti. Fakat saygılı, efendice bir organizasyon olarak ülkenin itibarını pekiştiren bir değeri de yok değildi.

Uluslararası Çağdaş Sergiler olayının amacına ulaşması için, bugün dünyada en üst ve en pahalı düzeyde ne yapılıyorsa, çıkış noktasının bu olması gerekliydi. Ancak Vakfın bu iş için ayırabileceği, toplayabileceği para Batı'dan gelen ünlü eleştirmen ve modern sanat müzecilerine pek az göründü. Böylece, 1. Uluslararası İstanbul Çağdaş Sanat Sergileri'nde yabancı organizatörler ya da aracılarla ilişki sınırlanmış oldu. Bunun sonucunda da ortaya atılan parlak sanatçı isimlerinden çoğu yerine, gene de isim yapmış olan, ama pazarını o ayara henüz çıkartamamış olanlar gündeme gelmiş oldu.

1. Uluslararası Çağdaş Sergiler olayının en çekici yanı, Türkiye'de ilk kez tarihsel yapılar ya da geleneksel mekânlar içinde çağdaş biçim tasarımlarının gerçekleşme şansına kavuşmasıydı. Yabancı sanatçılar için Aya İrini, Türk sanatçılar içinse Ayasofya (Sinan) Hamamı yapılarının seçimi, üretilecek yapıtların mekân koşullarına göre ortaya konması açısından, bazı eski rastlantılardan ayrılıyordu. Sözgelimi, 1954 yılında Vezneciler'deki Kuyucu Murat Paşa Medresesi'nde açılan sergide, mekân sorunuyla sergilenen yapıtlar arasında hiçbir ilişki yoktu. Bir de, 1975 Eylül'ünde «Tarihsel Mimarî Mirası Koruma Yılı» olduğu için Safranbolu'ya gitmiştik ve 8-10 heykel sanatçısı yapıtlarını Cinci Han'ın ötesinde berisinde sergilemişlerdi. Tabii bunun da tarihsel mekânla yapıt arasında yorumlayıcı bir ilinti kurmayı amaçlamadığı belliydi.

Geleneksel mekâna çağdaş sanat biçimleriyle belli kişisel yorum katkılarında bulunmak önemli bir yenilikti. Bu sergiye seçilen 8 Türk sanatçısından ikisi, Burhan Doğançay'la Erol Akyavaş katılmaktan caydılar, onlar için ayrı bir salonda sıradan bir sergi düzenlendi. Anlaşıldığına göre, ya da benim anladığıma göre, hamam mekânına girmeye cesaret edememişlerdi. Ama, bu ikisi benim okul ya da meyhane, kahvehane arkadaşlarım olsalar, tüm edalarını New York yaşantısı yerine, bizim hergelece sokak yaşantımıza borçlu bulunsalardı, tarihsel mekân karşısında coşkularını bir çırpıda yitirmez, yanlış ve kötü de olsa o mekân için bir şeyler yaparlardı. Biraz eskilerden Sarkis. Ömer Uluç ve Meh-

met Güleryüz'ün, sonuncusu önce diğerleriyle başka mekâna gitme arzusuna kapıldığı halde hemen cayıp tarihsel mekânda karar kılma tereddüdü gösterdiği halde, tümünün seve seve geleneksel mekâna yaptıkları katkılar unutulmaz olarak kalacaktır. Sözkonusu sergide yer alan üç genç sanatçıya gelince, onların bu yaşlarda böyle bir deneyim yaşamaya zaten gereksinimleri vardı.

*

İkinci Dünya Savaşı sonrasından bu yana geçen süreyi kapsayan dönemlerde nasıl bir kültür değişimiyle karşı karşıya kaldığımızı, özellikle resim sanatı alanındaki gelişmelere ilişkin olgular çerçevesinde belirlemeye çalıştım. Bunda içinde bulunduğumuz toplumsal değişimler ve paylaştığımız yaşantı ortamlarının da bir ölçüde katkısını belirlemem gerekliydi. Böyle bir denemeye girişmekten amaç, bir geçmiş anısına bağlanmak değildir. Öyle olabilmesi için aynı oranda etkileri duyulabilecek yeni bir kültür aşamasının eteklerine ulaşılmış olması gerekirdi. Oysa ufukta öyle belirtiler görülüyor değil. Bu deneme kısaca bu ikinci dönem üzerindeki büyük etkinlik haklarının belirlenmesine yöneliktir. Diğer sanat ve edebiyat dallarında bu dönemin niteliği hakkında düşünen ve bilgi sahibi olanların ya konuya ilişkin hazır metinlerinden yararlanarak, ya da bu kitaba girmesi için doğruca kendilerinden istediğim ve bunu esirgemedikleri özgün metinlerle, benim de kitap içinde yer yer değindiğim paralel gelişmelerin vurgulanması gerekliydi.

Sanat ve edebiyat çevrelerinin bu dönemdeki önemli değişimlerin farkında olmakla birlikte, bu değişimleri genel bir kültür tablosu içinde değerlendirmeye yönelik bir bilince kavuşmadığı görülür. Bu dönemin Cumhuriyet'in erken dönemiyle, genel bir kültür oluşumu bakımından yoğun mukayeselere konu olduğu da pek görülmez, her alanda karşılaşılan yenilenmeler, birbirinden ayrı ve bağımsız olgular olarak kıyaslamalara konu olmuştur. Üstelik bu dönemde, geçmiş dönem içindeki kültürel ilişkilerin de eksiksiz bir analizi yapılmamış, ancak Cumhuriyet'in ilânından sonra Batı kültürünü benimsemeye yönelik programların sistemleşmesi üzerinde durulmuştur.

Cumhuriyet'in ilânıyla başlatabileceğimiz birinci büyük kültür değişimi programının temelinde siyasi bir zafer vardır. Bu da devletin, bir kültür bakanlığı kurulmamışsa da, kültür değişimine ilişkin programlara tümüyle egemen olduğu koşulları karşımıza çıkarmıştır. Fakat İkinci Dünya Savaşı ertesinden bu yana özgün belirtileri ortaya çıkan ikinci kültür döneminde, giderek bir kültür bakanlığı da kurulmuş olsa, devletin kültürel olgulara bakış açısı giderek çok daha bürokratlaşan bir çerçeve dışına çıkamamıştır.

Bu konudaki eleştirel görüş ayrıntılarına girmeden, ikinci kültür döneminin resim sanatı dışındaki diğer alanlara nasıl yansımış olduğuna bakalım.

Resim sanatıyla oldukça yakın bir ilinti içinde bulunan grafik sanatlar üstüne yazdığı bir yazıda afişçi Yurdaer Altıntaş, değişim olgularının akışına aykırı açıklamalar yapıyor ve afiş sanatında yazı unsurunun ihmal edilmiş olmasındaki yaklaşım özünü kavramamış olduğunu gösteriyor. Aşağıda bazı bölümlerini aktaracağım yazı 1980'lerde yazıldığına göre, Türkiye'de gerçekleşen ikinci büyük kültür değişimi içinde varolan değerler konusunda genel bir bilinçlenme hareketinin doğmamış olduğu da anlaşılıyor. Doğrusu istenirse, şiirde ikinci yeni hareketi hakkında yazdığı kitabından yararlandığım Asım Bezirci'nin, bu akımı önceki şiir akımları ve özellikle Garip Hareketi'nden net bir şekilde ayırmış olması, yazın alanına ait bağımsız bir olgu olarak değerlidir. Genelde görüştüğüm ve başvurduğum sanatçı ve yazar arkadaşlar, ikinci büyük kültür değişimi konusunda bir düşünce birliği içinde olduklarını belirtmelerine rağmen, bu olguyu heyecan verici bulduklarını izlenimini vermediler. Bu heyecan gene de ancak pek az sayıda ressamda görülebilir. Oysa şiir önde gelebilse daha doğru olurdu. Batı kültürüyle giderek daha çok yoğunlaşan ilişkiler ve iletişim bolluğundan kaynaklanan yapıtlarıyla her alanda sanat uğraşı veren gençlerin, Batı kültür hegemonyasının zokasını iyice yemiş ve giderek geleneksel kaynaklarından daha çok uzaklaşmış olarak yeniden evrensellik savlarıyla karşımıza dikilmeleri de, gene izleri ve etkinliği süregelen ikinci büyük değişimin yeterli düzeyde algılanmamış olmasına dayanıyor. Olgunun temel dinamiği 50'li yıllarda işe başlayarak 60'lı yıllarda etkinliğini kanıtlayan bir tek kuşağa aittir. Tarihsel bir misyonu yerine getirmiş, sonraki gelişmelere yol açmış olan kuşak budur.

Grafiker Yurdaer Altıntaş, aynı kuşağın kendi alanında oldukça etkin bir bireyi olmasına karşın, yazı unsurunun ihmal edilmesiyle afişin kayba uğramadığını, aksine afiş sanatının gerektirdiği biçimsel-görsel etkinlikte zengin bir simge diline böylece yol açılmış olduğunu hiç kabul edeceğe benzemiyor. Birinci dönemin ünlü afişçileri İhap Hulûsi ve Kenan Temizan'ın yazı ile resim öğeleri arasında kaynaşık bir değer sistemine hiç de erişememiş oldukları sıradan denge, elbette bu dönemde aşılmak istenecek, elbet afişin resim yanı ağır basacak ve yazı ile resim arasında daha kaynaşık denge ilişkilerinin kurulması amaçlanacaktır. Afiş yazısına aşırı müdahale eden genç bir afişçinin işi hakkında K'yı alıp Z'nin bilmem neresine sokuyor diyen Fethi Naci de elbet haklı değildi. Çünkü afişçi, kendi bireysel, özgün yorum hakkını aramak zorundaydı.

Yurdaer Altıntaş'ın metni şöyle:

«Grafik, çoktan yepyeni bir sanat dalı olmuştu. Kaldı ki, İhap Hulusi ve Kenan Temizan gibi grafik eğitimi görmüş sanatçılara sahip bulunuyorduk. Batı etkisi ile yetişen, ressam afiş eğiticilerinden, kendi kökenine inerek afiş sanatına bir kişilik kazandırmaya çalışmaları ve sağlıklı grafik sanatçıları yetiştirmeleri doğal olarak beklenemezdi.

Ressam eğiticilerin yazıyı bilmemeleri, afiş sanatında bir yazı sorunu yaratmıştır. Yazılar, genellikle bütünden kopuk, konuya uymayan karakterlerde ve bütüne uymayan puntolar ile afişlere yerleştirilmişlerdir. Büyük çoğunluğu, yazı kitaplarından alınma kalıplaşmış yazılardır. Konuya ve düzenlemeye uygun kişilikli yazı araştırmaları yoktur. Benden önceki kuşakta da benim kuşağımda da bu böyledir. Oysa, yazı afişin candamarıdır. İhap Hulusi ve Kenan Temizan'ın, yazıya verdikleri önem, afişlerinde açıkça görülür. Özellikle benim kuşağım yazıyı hiç sevmedi. Afişin resim tarafı daima ağır bastı. Bazılarımız, yaptığımız afiş, pankart, vb. gibi çalışmalara hiç yazı yeri düşünmedi. İşverene yalnızca resim verildi, yazıları başkaları yerleştirdi. Bir dönem Eczacıbaşı İlâç Fabrikası'na yapılan işler bu tutumun en güzel örnekleridir. Daha sonraları çıkartma yazıların (letraset) kolaylığı, sorunun daha da büyümesine neden oldu. Bugün bazı afiş sanatçıları pek seyrek de olsa bu konuya önem vererek afişler yapıyorlar. Özellikle Sadık Karamustafa'nm afişlerinde bu özenin gösterildiğini daha çok görüyoruz. Ancak genelde, bugün bile bu sorun vardır.

Ressam afiş eğiticileri nedeni ile sağlıklı bir eğitim kadrosu da yetiştirilmedi. Bugün grafik eğitimindeki anlayışın, 1955'lerdeki eğitimden, temel anlayış olarak pek farklı olduğunu ne yazık ki söylemek olası değil. Bazı etkenler ve itelemeler sonucu farklılıklar olduğu kuşkusuz. Eğiticilerin, artık biraz zahmet buyurup bu konuda önlem almaları gereklidir. Bugün grafik sanatında adı geçenler, sağlıklı bir grafik eğitimi sonucu ortaya çıkmamışlardır. Bu sanatçılar, meslek sevgileri, sebatları, kendi yetenekleri ve en önemlisi Batı örneklerini iyi etüd ederek, kendi kendilerini yetiştirmişlerdir. Söz sahibi birçok sanatçı (Sait Maden, Mengü Ertel, Erkal Yavi, Aydın Ülken, vb.), Akademi'nin grafik bölümünde değil, başka bölümlerinden yetişmişlerdir. Eğitimde yeni bir düzenleme ile kişilikli Türk afiş sanatı için uğraş verileceğinden pek ümidim yok. Bu nedenle, ressam afiş eğiticilerinin elinde yetişen ve bugün bile dergiler yolu ile kendilerini yetiştirmek zorunda kalan sanatçılarımız, gençlerimiz ile afiş sanatına kişilik kazandırmak kanımca uzun yıllara bağlıdır ve bu tutum ile pek olası da değildir.»

Bu yazıda Yurdaer Altıntaş'ın haklı olduğu yanı, eğitim kurumlarındaki hocaların önemsizliği yüzünden okuldan afişçi yetişmesinin olanaksızlığıdır. Altıntaş bu yazısında kendi kuşağından çığır açmış sanatçıların adını verse de, onların üslup özelliklerini değerlendirmeyi bir yana bırakıp, onlara karşı bir seçimi yeğliyor ki, bu da yazarın diğerleri gibi bir afiş sanatçısı olmasına, yani aralarındaki yoğun iş rekabetine bağlı bulunuyor.

Şiir alanındaki gelişmeler üzerine çeşitli yayınları olan Asım Bezirci, İkinci Yeni Hareketi'nin özelliklerin şöyle sıralıyor:

«Gerçekten de İkinci Yeni, artık işlevini yitirdiğini bildirerek, Birinci Yeni'ye başkaldırır. Orhan Veli ve arkadaşlarının 1940'lardan beri sürdürdükleri akıma çoğun karşıt bir yol tutar. Bu tutumun bellibaşlı özellikleri şöyle sıralanabilir:

— İmgeye kapıları yeniden ve sonuna kadar açmak.
— Edebi sanatlara özgürlük tanımak.
— «Basitlik, alelâdelik ve sadelik»ten ayrılmak.

— Konuşma diline, ortak dile sırt çevirmek.
— Halkın hayatından ve kültüründen uzaklaşmak, «folkloru şiire düşman» bellemek.
— Şehirli «küçük adam»a, tip çizmeye boş vermek.
— Nükte, şaşırtma ve tekerlemeden kaçmak.
— Şiiri ustan ve anlamdan kaydırmak.
— Duyguya ve çağrışıma yaslanmak.
— Konuyu, hikâyeyi, olayı atmak.
– «Fakir ekseriyete» değil, «aydın azınlığa» seslenmek, vb...»

Tüm birinci dönem şiiri ve Garip Hareketi'ne karşı olarak özelliklerini belirleyen İkinci Yeni Hareketi de ancak 1960'lı yıllarda kendini kanıtlamış ve henüz yeni bir şiir hareketiyle aşılmış değildir.

Şair Ece Ayhan da ikinci yeni akımının genel tablosu ve önemli temsilcilerini özgün bir bakış açısıyla dile getiriyor:

«Bin yıllık tarihimizde, Aral Gölü'ne dökülen İnci Irmağı ile Öküz Irmağı arasındaki bölge olan '**Mâverâünnehir**'den Fıratlı, Dicleli, Zapii Anadolu'ya kadar askerî yetke ile siyasal yetke aynı kişinin elindedir

İdris Küçükömer gibi önemli ve **(uç)** bir düşünür'ün deyişiyle '**battal bir süreç**' içinde de olsa Siviller (Jön Türklerin sivil 'okumuşlar' kesimi yani: Bunlar eskiden Bektaşi olurlardı, şimdi Lâik ise oluyorlar; aynı!) ilk kez 1950'de başa geçiyorlardı. İçten içe ya da alttan alta **Kan Bağı**'nın belki biraz çözülmeye başlar'ı dileyen düz-halk da '**denize düşen yılana sarılır**' örneği bu Sivillere sarılmıştı. (İlginçtir: Kurtuluş Savaşı'nda asker kaçaklarının oran açısından çok olduğu il' ler ile 1961 askerlerin ve asker anlayışındakilerin yaptığı anayasanın halkoylamasına 'hayır' diyen il'ler aynıdır, yani 1950'den 60'a kadar Sivillerin Battal Gazi kaleleri olan il'ler!).

'**İkinci Yeni Akımı**' şairleri, özellikle işi başlatanlardan, 'parasız yatılılar', yani Cemal Süreya ile Sezai Karakoç 1950 Mayıs'ında iktidara gelen bu ilk sivillere kesenkes karşıydılar ve zamanın ilerici bir gazetesi olan (Muzaffer Erdost'un yönettiği) haftalık **Pazar Postası**'nda yazıyorlardı, yazıları da, şiirleri de orada çıkıyordu. (Sözgelimi Muzaffer Erdost'un bastığı benim ilk kitabımdaki 2 şiirden 23'ü **Pazar Postası**' gazetesinde çıkmıştı — sonra da en çok, aşağı yukarı % 95. Memet Fuat'ın **Yeni Dergisi**'nde.).

'İkinci Yeni' terimini de Muzaffer Erdost ilk kez Temmuz 1956'da Pazar Postası'nda kullandı. Ve ilk '**İkinci Yeni Akımı**' soruşturması da 27 Ocak 1957'de yine Pazar Postası gazetesinde yapılmıştı. (Halim Yağcıoğlu, Asım Bezirci, Attilâ İlhan... gibi aynı eküri'den sayılabilecek ve kurnazlıklarıyla ünlü eleştiriciler Tarih'e, Terkeğe ve Belgelere bütün bütüne aykırı düşerek bunları belirtmezler ve bunlara bakılmamasını ve bunların göz göre göre gözden kaçırılmasını isterler. Hem çok boyutlu, hem çok düzlemli bir şiir olayına bile kendi '**ortodoks**' ('**sünnî**') mika gözlüklerinden bakacaklardır! İşte benim (ve başka bir düzlemde de Şerif Mardin'in) '**grubunun içinden konuşmak**' dediğim giderek marazi bir biçimde ilginç bir 'yanılsama'ya kadar vardırılan büyük 'yanılgı' ve '**tarihsel yanlışlık**' işte budur!

Turgut Uyar ile Edip Cansever'in pek okumamaları, yeni oluşumları pek izlememeleri belki doğru olabilir ama, kendilerinin bir ayağı eski'de, bir ayağı yeni'de bir 'ara kuşak'tan olmaları ve olgusu bence

daha önemlidir. Yine de 'İkinci Yeni Akımı'na katkıları da olmuştur. Akıma sonradan katılmaları olgusu bence öbür etkenlerden daha önemlidir.

Evet, 1955-56'larda belki marjinaldik, atonaldik.. vs. otuz şu kadar yıl sonra ve nice 'çile'lerden, nice 'acı'lardan, nice kazıklardan, nice onarılmaz düşkırıklıklarından sonra 1987'de başka bir aşırı uç'a geldik.

Ve yine olanca gücümüzle (ayrıca, C. Süreya ve S. Karakoç Mülkiye'yi bitirdikleri halde '**mülkiyet**'e ilişmiş değillerdir) sorguluyoruz ve irdeliyoruz kimi sorunları; insankakan bile olduk. Kısacası, öfkeyle de olsa Hakkı'mızı, Hak'kı arıyoruz!»

*
**

Yeni dönemin öykü ve roman dallarmı kapsayan nesir alanındaki gelişmesini de Hilmi Yavuz şöyle açıklıyor:

«Türkiye'de düzyazıyla kurmaca metinler üretmenin tarihinin çok eskilere çıkmadığını biliyoruz. Ahmet Hamdi Tanpınar, bir yazısında «büyük edebiyatlar daima nesirle teşekkül eder. O arar, yoklar, keşfeder, insanı içinde ve dışında değiştirir. Eski şiirimiz nesrin bu yardımından mahrumdu» diyor. Doğallıkla, burada Tanpınar'ın sözünü ettiği 'nesir', kurmaca metinler üretmede kullanılan düzyazıdır, yoksa elbette, Fahir İz'in sınıflandırmasıyla, yalın düzyazıdan, süslü düzyazıya, oradan da orta düzyazıya gelişen bir nesir geleneği var eski edebiyatımızda.

Kurmaca metinler üreten düzyazıdan da roman ve öyküyü anlıyorum kuşkusuz. Geçmişi, 19. yüzyıla çıkıyor, ama belirli bir gelenegi yok. Roman ve öykü, geçmişi olan ve geleneği olmayan birer düzyazı türü bizde. Batı'da tarihle düzyazı arasındaki bağıntılar, romanın öz'ünü belirler. Şöyle diyebiliriz: Örneğin, Balzac belli bir tarihsel dönemin romanını üretir. Robbe-Grillet bir başka tarihsel dönemin... İngiltere'de de toplumsal dönüşümler bir tarihsel dönemde Dickens'i, bir başka tarihsel dönemde de Joyce'u çıkarır. İngiltere'de toplumsal tarihin dönüşümü Dickens'in Joyce'dan önce, Fransa'da toplumsal tarihin dönüşümü ise Balzac'ın Robbe-Grillet'den önce gelişini belirler. Oysa, Türk yazınında durum farklıdır. Örneğin, Yaşar Kemal'le Oğuz Atay, eşzamanlı olarak ortaya çıkabiliyor, aynı tarihsel dönemde roman üretebiliyorlar. Bununsa anlamı şu: Türk romanının bir tarihi (geleneği) yok...

Bu bağlamda, romanın ve öykünün, Türk toplumunda tarihsel bir tekabülü olmadığını söyleyebiliriz sanıyorum. Dolayısıyla, bir türün öne çıkışım, öteki türlere göre başat (dominant) oluşunu, tarihle metin (text) arasındaki bağıntıyla değil, olsa olsa **statü** ile açıklayabiliriz. Türk yazmında romanın bir tür olarak, başat olmaya başlaması: Kuşkusuz, bu 1950'lerden sonraki yazınımızın en önemli yanıdır. Gerçekten de 1950'lerde, giderek 1970'li yılların başlarında düzyazı alanında hikâye, başat yazın türüydü. Bence Kemal Tahir'e, Orhan Kemal'e, Yaşar Kemal'e **karşın,** böyleydi bu. Dikkati çeken olgu, 1970'li yıllara değin roman yazanların, romanla birlikte (ya da ondan önce) öykü yazarı olarak **görünmeye** özel bir önem vermeleridir. Örneğin, Füruzan'ın öykücülüğü, romancılığından sadece zamansal olarak değil, ama deyim yerindeyse, statü olarak da **önce** gelir. Adalet Ağaoğlu, yine 70'li yıllarda, yeni başlayan romancılığını bir öykü kitabıyla 'güvence altına' almak gereğini duymuştur. Demirtaş Ceyhun, Ferit Edgü, Erdal Öz, Pı-

nar Kür de öyle... Öykü, o yıllara değin düzyazıda **iktidardır** çünkü. Yine o yılların genç yazarları için Sait Faik (öykü yazarı), dönemin romancılarından çok daha önde gelen bir yazarlık (edebiyatçılık) simgesidir. Kuşkusuz, 80'li yıllardan sonra durum değişiyor. Orhan Pamuk ve kuşakdaşları için öykü yazarlığı, artık başat bir yazın türü, dolayısıyla bir statü olmaktan çıkmıştır. Öykünün yeniden statü kazanması için gösterilen çabayı kuşkusuz, gözardı ediyor değilim. Ama statü, geleneğe dayanmadığı, düzyazıyı dışardan belirlediği için, öyküye şimdilerde Cortazar ya da Borges'in statü kazandıracağını söyleyebiliriz sanıyorum.

1950'den sonra kurmaca metinler üreten düzyazının ilk iki önemli adı romanda Kemal Tahir, öyküde Sait Faik'tir. Bana göre, Tanpmar'ın arayan, yoklayan, keşfeden, insanı içinde ve dışında değiştiren bir düzyazıyla, şiirimizin yardımına gelmesi bu iki adla başlar. Oğuz Atay ve Orhan Pamuk'la romanda, Sevim Burak ve Tomris Uyar'la öyküde devam eder. Üstelik, insanı değiştirmeyi, bir ahlâk sorunu olarak görmeden... Sait Faik insanı değiştiren öykülerini 1950'den sonra yazdı: **«Alemdağı'nda Var Bir Yılan».** Ondan önce, bir yazardan çok, bir ahlâkçıydı Sait Faik. Kemal Tahir'se roman dili ve roman kurgusuyla, ilk Türk romancısı sayılır; — belki de ikinci: Tanpınar'dan sonra...

Filiz Ali'nin müzik alanındaki değişimleri özetleyen özgün metni aşağıdaki sorunları kapsamaktadır:

«1950'lerde ürün vermeye başlayan Türk bestecileri arasında modern, avantgarde eğilimlere yönelenler Bülent Arel ve İlhan Usmanbaş'tır. Her iki sanatçı da Ankara Devlet Konservatuvarı'nm Bestecilik Bölümü'nü bitiren, Cumhuriyet sonrası Türk bestecileri ikinci kuşağının en önemli temsilcileridir. (İlk kuşak; henüz Konservatuvar kurulmadan Avrupa'ya eğitim görmeye gönderilen A. Adnan Saygun, Necil Kâzım Akses, Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferit Alnar ve Cemal Reşit Rey'dir). Bülent Arel (d. 1919) ve İlhan Usmanbaş (d. 1921) kendilerinden önce gelen yukarıda adları yazılı birinci kuşak bestecilerinden kesin çizgilerle ayıran en önemli olgu, bu bestecilerin o günün çağdaş akımlarını yakından izlemeleri ve yerel, folklorik öğelere fazla takılmadan evrenselliğe yönelmeleridir. Gerek Bülent Arel, gerekse İlhan Usmanbaş, çağdaş, avantgarde gelişmelerle sadece müzik çerçevesinde ilgilenmekle kalmamışlar, resim, plastik sanatlar ve edebiyat alanlarında meydana gelen yeni akımları da günü gününe denecek kadar yakından izleyerek, çağa ayak uydurma çabası göstermişlerdir.

Bülent Arel, 1959'da Birleşik Amerika'ya giderek, Columbia-Princeton Electronic Music Studio'da uzman olarak görev almış ve elektronik müziğin ilk uygulayıcıları ve yaratıcıları arasında adını duyurmuştur. Halen New York'ta yaşamakta olan Bülent Arel, New York Üniversitesi'nde (Stony Brook) bestecilik profesörüdür.

İlhan Usmanbaş ise İkinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa'sında büyük atılımlarla ortaya çıkan Polonya Okulu bestecileri, (Lutoslawsky, Penderecsky gibi), Stockhausen (Almanya), Boulez (Fransa), Nono, Maderna; Berio (İtalya) gibi bestecilerin müziğe getirdikleri yeniliklerle ilgilenmiş, yeni notalama sistemleri, grafik nota yazımı, aleotoric, yani rastlantısal müzik, emprovizasyon, yani doğaçlama gibi teknikleri kendi kişisel birikimi çerçevesinde uygulamıştır. Halen MSÜ İstanbul Devlet Konservatuvarı'nda bestecilik profesörüdür.

1950 sonrası ürün veren Türk bestecileri arasında folklor öğeleri ile geleneksel müzik öğelerini çağdaş bir senteze yönelik kullanan tek Türk bestecisi ise Cengiz Tanç'tır (d. 1933). Cengiz Tanç büyük orkestra için yazdığı yapıtlarında çağdaş yazım teknikleri kullanmanın yanında mikrotonal ses dizilerini makamsal öğelerle bağdaştırarak, çalgılarda değişik tınılar arayan, orkestra sesinin tümünden yeni ve kişisel renkler elde eden bir bestecidir. Halen MSÜ İstanbul Devlet Konservatuvarı'nda bestecilik profesörüdür.»

Prof. Cevat Çapan'ın tiyatro alanına ilişkin görüşlerini kapsayan özgün metni şöyledir:

«Türkiye'de, birçok sanat dallarında olduğu gibi, tiyatroda da çağdaşlaşma sürecinin genellikle 19. yüzyılın ikinci yarısında hızlanan Batılılaşma hareketiyle başladığı kabul edilir. Ancak Tanzimat ve Meşrutiyet dönemlerinde çeviri ve uyarlamalarla bir öykünme evresi geçiren Türk tiyatrosu tam anlamıyla özgün yazarlar yetiştiremediği gibi, ülkede İstanbul dışında önemli bir yaygınlık da kazanamaz. Cumhuriyet döneminde ise ulusal bir kimliğe kavuşma doğrultusunda başlatılan eğitim seferberliği sanat alanında da etkisini gösterir ve bir yandan okullarda uygulanan kültür politikası, öbür yandan da yurdun her yerinde açılan halkevlerinin okuldışı kültür ve sanat etkinlikleri yalnız tiyatro seyircisinin değil, oyun yazarı ve sahne sanatçılarının sayıca çoğalmasını ve bu alandaki beğeni düzeyinin yükselmesini bir ölçüde sağlar. İstanbul'da Birinci Dünya Savaşı başlangıcında kurulan Darülbedayi adlı ödenekli tiyatro belediyenin desteğiyle yalnız tiyatro edebiyatının seçkin örneklerini seyircisine tanıtmakla kalmaz, yetişen yerli yazarların gelişmelerine de yardım eder.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Ankara'da açılan Devlet Konservatuvarı, 1949'da kurulan Devlet Tiyatrosu, tiyatro sanatının bilimsel bir yaklaşımla devlet tarafından da desteklenen bir sanat olduğunu göstermiş, bu alanda çalışanların maddi olanaklarını ve saygınlığını daha da arttırmıştır. Ama özellikle 1950'de başlayan liberalleşme hareketi ve 1961 Anayasasıyla sağlanan özgürlük ortamı tiyatro sanatının Türkiye'de gelişmesi ve özgünleşmesi için daha da elverişli koşullar yaratmıştır.

1940'lı yılların sonuna doğru adlarını duyuran Ahmet Kutsi Tecer, Cevat Fehmi Başkut ve Ahmet Muhip Dranas'tan sonra, 1950'li yıllarda Oktay Rifat, Melih Cevdet Anday, Sabahattin Kudret Aksal, Turgut Özakman, Aziz Nesin, Orhan Asena, Tarık Buğra, Necati Cumalı, Refik Erduran; 1960'tan sonra da Orhan Kemal, Haldun Taner, Recep Bilginer, Adalet Ağaoğlu, Güngör Dilmen, Turan Oflazoğlu, Sermet Çağan, Vasıf Öngören, Kemal Demirel, Oktay Arayıcı, Başar Sabuncu, Haşmet Zeybek, Cahit Atay, Bilgesu Erenus, Oğuz Atay, Sevim Burak, Murathan Mungan, Mehmet Baydur, vb. gibi yazarlar, bireyin ruhsal çözümlemelerinden toplumsal taşlamaya, mitolojik ve tarihsel konulardan güncel siyasal eleştiriye, epik tiyatro etkisiyle geleneksel biçimlere yönelişten uyumsuz tiyatro örneklerine, kentleşmenin sancılarından köy sorunlarının yöreselliğine uzanan değişik temaları işlediler.

1950'de çok partili yönetime geçişte, siyasal iktidarın genel olarak sanata ve özel olarak da tiyatroya olumsuz yaklaşımı tiyatroyu bir süre için belli bir destekten yoksun bırakmışsa da, tiyatroyla il-

gili kimselerin yurt ve dünya sorunları konusunda bilinçlenmelerini hızlandırmıştır. Bu bilinçlenme 1961 Anayasası'nın getirdiği özgürlük havası içinde Türk tiyatro yazarlarının ve sanatçılarının daha özgün, ulusal bir duyarlık yaratma doğrultusunda daha tutarlı çalışmalarıyla önemli bir yoğunluğa ulaşmıştır. Bu dönemin en belirgin özelliği, zaman zaman romantik bir siyasallaşmayı benimsemesine karşın, genel olarak yabancı etkilere daha eleştirel bir gözle yaklaşmasıdır.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra Türkiye'de tiyatronun çağdaşlaşma sürecinde önemli bir adım da ödenekli tiyatroların yerleşmesinde öncülük eden Muhsin Ertuğrul'un 1950'li yılların başında özel tiyatroları kurumlaştırma girişimidir. Onun yönetiminde ve bir bankanın desteğiyle açılan İstanbul'daki Küçük Sahne'yi daha sonra Dormen Tiyatrosu, Kent Oyuncuları, Gülriz Sururi-Engin Cezzar Tiyatrosu, Dostlar Tiyatrosu, Karaca Tiyatro, Ulvi Uraz Tiyatrosu, İstanbul Tiyatrosu, Nejat Uygur Tiyatrosu, Gazanfer Özcan-Gönül Ülkü Tiyatrosu, Devekuşu Kabare Tiyatrosu gibi daha birçok özel tiyatro topluluğu izlemiştir.

Bu alandaki çağdaşlaşma çabaları gene 1950'li yıllarda Ankara Üniversitesi'nde kurulan Tiyatro Enstitüsü, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar Fakültesi'nde açılan Dekor ve Kostüm Atölyesi'yle yeni bir boyut kazanmış, daha sonraki yıllarda Dokuz Eylül, Hacettepe ve İstanbul Üniversitelerinde kurulan tiyatro bölümleriyle tiyatro sanatının öğretimine de önem verilmeye başlanmıştır.

Gene bu dönemlerde Genç Oyuncular, Gençlik Tiyatrosu, Arena Tiyatrosu, Ankara Sanat Tiyatrosu, LCC Tiyatro Okulu, Tepebaşı Deneme Sahnesi ve İstanbul Şehir Tiyatroları'nın «yerinden yönetim» deneyleri çağdaşlaşma doğrultusunda atılmış en önemli ve somut örnekler olarak anılmalıdır.»

Ayşe Şasa'nm gene bu kitaba konmak üzere yazdığı sinema alanındaki değişim olgularını belirleyen özgün metni şöyledir:

«1950'ye varıncaya değin, Türk sinemasına, Muhsin Ertuğrul'un başı çektiği bir tiyatrocular kadrosu ve tiyatrovari bir anlatım egemen olmuştur.

1950'den günümüze kadar ise, Türk sinemasında iki temel akımdan söz etmek mümkündür. Bir yanda, sinemayı, daha çok popüler temalar, popüler bir anlatım ve yıldız sistemi çevresinde değerlendiren anonim gelenek; öte yanda, bu geleneği, kişisel temalar ve kişisel üslup özellikleriyle aşmaya çalışan bir bireyselleşme eğilimi.

Bireyselleşme eğiliminin ilk öncüleri Lütfü Akad, Metin Erksan, Atıf Yılmaz, Memduh Ün, Osman Seden ve Halit Refiğ'dir. Bu kadroya, daha sonra, Erdoğan Tokatlı, Feyzi Tuna ve Duygu Sağıroğlu da katıldılar. Daha çok masalsı öğelerle örülü, alabildiğine şematik öykülerin, idealleştirilmiş tiplerin, ağdalı melodram türünün, belirli anlatım klişelerinin egemen olduğu anonim geleneği, bu yönetmenler, yapıtlarında, altyapı koşulları elverdiği ölçüde nitelik değişimine uğratarak, Türk sinemasında bir «yüksek sanat» geleneğinin ilk temellerini attılar. Popüler konuları öz ve biçim yönünden zorlamaya çalışan bu yönetmenler, yapıtlarında elden geldiğince toplumsal temalara yer verdiler, sağlam bir dramaturji kurma çabası gösterdiler, yer yer psikolojik ve hattâ sosyolojik gözlem aktardılar, biçimcilik yönünden değişik denemelerde bulundular. Ancak dönemin kendi öz-

gü piyasa koşulları, —sermayenin ve teknolojik düzeyin yetersizliği, yıldız sisteminin güçlülüğü, enflasyoncu yapım politikası— anonim geleneğin, genellikle, bireyselleşme eğilimi üstünde yoğun bir baskı sürdürmesine yol açtı.

Bireyselleşme akımının ilk öncüleri, 1950-65 döneminde, Nijat Özön'ün, «yarım gerçekçilik» diye nitelediği genel bir gerçekçilik sorunsalı çevresinde ürün verirken, 1965 yılında, sinemacılarla aydınlar arasında patlak veren bazı polemikler, Halit Refiğ'in öncülüğünü yaptığı «Ulusal Sinema» görüşünü gündeme getirdi. Türk sinemasının yerel eğilimleri, aydınların birçok ölçülerine kaynaklık eden Batı sineması arasındaki karşıtlığı göz önüne alan bu akım, yerel özelliklerin, Türk toplumuna has özgül koşulların altını çiziyor, Türk sinemasının estetik sorunlarına sosyolojik bir temel arama endişesini taşıyordu. Bu yaklaşımın, Türk sinemasının seyirci (halk-aydın), ve kültür (Doğu -Batı) ikilemleri arasına sıkışmış ulusal kimlik sorununa ilk kez kuramsal ışık tutması beklenebilirdi. Ancak, dönemin boğuntulu havası içinde, ulusal-evrensel sinema tartışması bir noktadan sonra demagojik genellemelere dönüştü ve tıkanıp kaldı.

Nijat Özön'ün «Genç-Yeni Sinemacılar Dönemi» olarak nitelediği 1970 sonrası dönemde ortaya çıkan Yılmaz Güney, popüler geleneğin konu dağarcığını zorladı, geleneksel melodram kalıplarını trajik bir duyarlık çerçevesinde aşarak sinemamızdaki bireyselleşme eğilimine taze soluk getirdi. Güney'in etkilerini sürdüren Şerif Gören ve Zeki Ökten ile, daha sonra ürün veren Erden Kıral, Ali Özgentürk, Ömer Kavur, Başar Savuncu, Yusuf Kurçenli, Muammer Özer ve Nesli Çölgeçen de bireyselleşme eğilimini öz ve biçim yönünden inceltmeye çalıştılar.

1970'e varıncaya değin aydın zümrenin fazla ilgi göstermediği Türk sineması, 80'li yıllarda, giderek aydın zümre seyircisinin taleplerine daha uygun ürünler vermeye başladı. Televizyon ve videonun etkisi ile sinemanın lümpen seyircisi sinema salonlarını terketmeye başlayınca, sinemanın popüler zevklere olan bağımlılığı kısmen çözülmeye yüz tuttu. 50'li ve 60'lı yıllarda ağırlığını duyuran yıldız sisteminin, bir tür yönetmen-sinemasına doğru evrim gösterdiği öne sürülebilirse de, bu akımın güç kazanmasının ancak gerekli altyapı koşulları ve yeterli teorik birikim ile mümkün olabileceği söylenebilir.»

Ayşe Şasa'nın hoşgörüsüne sığınarak buraya eklemek istediğim bir iki husus şunlardır: Birincisi, bu dönemde teknik olanakların kısa bir süre de olsa kullanılması sonucunda deneysel-belgesel sinema yolunda da bağımsız çabalar görülmüştür. İkincisi, birinci dönemde zerresi bile olmayan animasyon konusu, sinemanın ilgi alanına girmiş, bunda firmaların reklâm gereksinmelerinin yanısıra, sinematografik hareket kavramının güçlü bir biçimde algılanması da rol oynamıştır. Üçüncüsü, arşiv kavramının ilk kez bu dönemde, Sami Şekeroğlu gibi kendilerini bu yola adayanlarca ele alınması ve bir sisteme bile sokulmaya çalışılmasıdır. Oysa birinci dönemde salt bir depolama kaygısıyla toplanmış olan filmlerin, 1950'li yıllarda Kasımpaşa'daki binanın yanmasıyla yok olup gittiği anımsanabilir.

Bu dönemde sinema alanında beliren değişimleri, sosyal içerikli yapımlar ve bu yönde etkinlik gösteren yönetmenlerin kişi-

likleriyle daha çok ilişkide görenler de vardır. Sinema yazarı Sungu Çapan 1960'lı yılların sonunda giderek artan film sayısı ve TV yayınlarının başlamasıyla, 1970'den itibaren Türk sinemasının bir bunalım içine düştüğünü, ancak bu dönemde Sinematek Derneği'nin yoğun çabalarıyla ileri bir sinema anlayışının da oluştuğuna işaret etmektedir:

«Böylece, sansür, endüstrinin zayıflığı, bezirgân zihniyet, vb. gibi daha önceki olumsuz etkenlere bir de TV eklenir. Ortalığı kaplayan karamsarlık ve umutsuzluk havası, sinemacı-eleştirmen çekişmeleri ve her kafadan çıkan aykırı seslerle oluşan kavram kargaşalığı, gerçekçi bir çizgide gelişmekte olan yeni Türk Sineması'nın duraklamasına yol açar. Bu duraklama sadece filmlerin sayısı bakımından değil, aynı zamanda kalitesi bakımından da hissedilir. Kısa sürede ortama egemen olan bunalıma bir de giderek yeni kurulan TRT televizyonunun rekabeti eklenir böylece. Geniş seyirci yığınlarına sinema klasiklerini göstererek sinema kültürünün ülke çapında yayılmasına hizmet eden Sinematek'in çabalarıyla bilinçli ve genç sinemasever kuşaklar yetişir.»

Sungu Çapan, 1970'lerden sonra üretilen önemli yapıtların bir dökümünü yaparak, 1987 yılında, Türk sinemasının artık dünyada da ilgi gören bir düzeye eriştiğini ileri sürmektedir.

*

Umut edilebilir ki, bundan böyle bu ikinci dönem olgusu hakkında, değişimleri daha net vurgulayan açıklamalar yaygınlaşır. Bir büyük değişimin bilincine varılmadıkça yeni bir kültür aşamasının gerçekleşme şansı da yoktur. Öte yandan yeni bir kültür dönemini yaratacak koşulların neler olabileceği de kolayca bilinemez. Bu konuda benim biraz tebessümle karışık tahminim, yeni bir aşamanın Avrupa Ekonomik Topluluğu'na tam üyeliğimizin gerçekleşmesine bağlı olmasıdır. Böyle bir olay yepyeni bir kültür dönemi açmaz diyenlere yanıtım, evet'dir. Boşuna mı tebessüm ediyorum. Türkiye'de bugün hâlâ, bir dönemi kavrayan ve yaratan bir tek kuşağa bel bağlanmalıdır. Çünkü tarihsel yaratış iradesini kavrayanlar geleceğin de sırrını taşıyanlardır.